أحمد بزون

قصيدة النثر العربية

(الإطار النظري)



دار الفكر الجديد

الإهداء ..

إلى روح أخي حسن الحاضر أبداً في فضاء لغتي . . .

إلى روح أخي محمد الذي لا يزال وجهه حاراً . . .

مقدمة

إذا كانت قصيدة النثر أثارت منذ ولادتها عندنا بشكلها الصارخ في مجلة «شعر» الكثير من ردود الفعل التي كانت سلبية في غالبيتها ، فإنها لا تزال حتى الآن تتلقى موجات من النقد والغضب من كل الشعراء والنقاد المحافظين ، بمن فيهم الذين انطلقوا وصفّقوا لتيار الحداثة المتمثل بشعر التفعيلة .

لكن ما اختلف بين الأمس واليوم من الناحية الكمية أن هذا الشكل الشعري الذي لم يكن أنصاره من القراء ، أمس ، يتعدّون عدد أصابع اليد الواحدة في كل الوطن العربي ، بات شعراؤه اليوم يعدون بالعشرات بل بالمئات . وهذا التغيير الكمي في أنصار قصيدة النثر في الوطن العربي ، يأخذنا إلى ضرورة النظر إلى هذا «التيار» الشعري ، بعين مختلفة وبعيدة عن ردود الفعل المتوترة ، التي تأخذ النقاش إلى وضع المتاريس ، وإلغاء أي شكل من أشكال الحوار الذي يضع كل ظاهرة في موقعها الطبيعي ويعطيها ما لها وما عليها .

فالحوار الحاد الذي كان ينفجر عند كل مفترق من النقاش ، أو كل حدث من الأحداث المهمة في عالم الشعر بالأمس ، بات اليوم أقل حرارة وأدنى وهجاً من ذي قبل ، لا لأن مادة الصراع في الشعر العربي تراجعت أو اندثرت ، بل لأن الشعر نفسه ، كمادة فنية ، ابتعد عن المسارات الصراعية بصفته البارزة ، ولا شك أن ذلك يعود إلى تطور الفنون السمعية البصرية الحديثة ، وتطور تقنياتها على حسابه ، في الاستحواذ على اهتمام الجمهور ، والاقتراب من حاجاته الحسية والعاطفية والمعرفية ، من جهة ، ويعود من جهة ثانية إلى خيارات الشعر الحديث ، بالابتعاد عن كونه صوتاً عاماً يقولب الهموم

الاجتماعية بطابعه الفني ، ويقدم خطاباً مفهوماً ، والاتجاه إلى صوت الفرد والتعبير عن قلقه وحسّه الداخلي ، بكل «عتمات» جسده ، حاملاً رؤى شعرية تتجه إلى الالتباس والغموض وجعل الدلالات التعبيرية للتراكيب اللغوية مفتوحة .

بهذا المعيار من الاهتمام بالشعر عموماً يجب أن نقدّر ، نسبياً ، مستوى الصراع بين التيارات الشعرية في العالم عموماً وفي منطقتنا العربية خصوصاً . ومن هذا المنطلق نناقش مستوى الصراع ضد قصيدة النثر في حاضرنا الثقافي . وإذا كانت جبهة الصراع تمركزت ضد ما كانت تنشره مجلة «شعر» التي تأسّست في لبنان العام ١٩٥٧ ، والتي كان بعض شعرائها فقط مستعدين للمواجهة ، فإن «الجبهة» باتت أكثر امتداداً ، ففي كل بلد عربي جولات وصولات من النقاش الذي يحتدم ويخف تبعاً لحرارة القضايا الثقافية الأخرى ، وتبعاً لحضور الصراع الثقافي نفسه بين الاهتمامات العامة في البلد ، وباتت أكثر الدول تزمتاً ومحافظة على الأصول التراثية ، في الجزيرة العربية ، محطة لمثل هذه الخلافات حول طبيعة الشعر وضرورة الحداثة الشعرية ، للتعبير عن الحياة الجديدة ومتطلباتها ، وللتعبير عن روح المجتمع وتطلعاته نحو المستقبل .

إن العزلة التي يعيشها الشعر في مجتمعنا وفي المجتمعات العالمية ، هي التي خفضت أسهم المشاركة في النقاش حول مشكلاته ، وخفّفت من حدة الصراع بين تياراته ، بل جعلت هذا الصراع نفسه معزولاً ومطوقاً بالهموم المتزايدة والمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، خصوصاً أن الشعر نفسه عُزل عن الصراعات العامة ، وتراجع إلى البحث عن الحقيقة من خلال رؤيا الشاعر نفسه . وفي تقرير نشر في مجلة (Esprit) الفرنسية «أن ٩٩ ,٩٩٪ من الفرنسيين لا يطالعون الشعر ، والدليل على ذلك أن شعراء معروفين عالمياً كبونفوا (Bonnefoy) وميشو (Michaux) وشار (Char) وغيليفيك (Guillevic) وتارديو (Tardieu) لا يطبعون أكثر من ١٨٠٠ نسخة من دواوينهم ، وطباعة هذا الرقم لا تعني بيعه ، وبيعه لا يعني قراءته (. . .) هذا العدد يتضاءل إلى ٢٠٠ و٣٠٠ نسخة عند شعراء معروفين ومتمكنين كأندريه شديد وج .ب . فاي (Jean _ Pierre Faye) وميشال ديغي (Michel Deguy)»[١] .

فإذا كان الشعر في فرنسا يعاني من تلك العزلة ويعيش «من دون جماهير ، من دون

قاعدة ولو نسبية من القراء»[٢]، فكيف هي حال الشعر العربي في ظل ضغط الحياة من جهة، وضعف القدرة الشرائية لدى القارئ من جهة ثانية. فمن خلال حركة دور النشر لا نكتشف حالاً أفضل من حال الشعراء الفرنسيين، فمعدل طبع المجموعات الشعرية في بلاد كان الشعر ديوانها، لا يتعدى الألف نسخة لشعراء معروفين.

وعندما نتحدث عن قصيدة النثر فإن العزلة تزداد إطباقاً، وإن تراجع أعداد نسخ المجموعات يصبح مؤكداً، فقصيدة النثر ولدت معزولة إلى حد بعيد.

ورغم الأزمة التي تعيشها قصيدة النثر مع قراء الشعر، أكثر من سواها، ورغم الحروب التي خيضت ضد هذا النوع من الشعر، فإنه بقي، من دون شك، يشكّل إشكالية بارزة من إشكاليات الشعر العربي، وبات موضوعاً حياً جديراً بالبحث والتدقيق، فلم يكن اختياري لموضوع قصيدة النثر من باب التضامن مع روادها، أو باب القناعة، بما أتت به من اتجاهات تجديدية، كما أنني لم أنطلق في دراستي هذه من موقع النقيض أو المتحامل أو المحافظ شعرياً، فإنَّ ما حاولت إنجازه هنا تسليط الضوء على الجوانب الأساسية من النظريات والآراء التي كتبت وقيلت في جذور هذه القصيدة وولادتها وضرورتها، والظروف التي أدت إلى انتشارها من خلال مجلة «شعر»، لأن المكتبة العربية حتى الآن لا تزال خالية من أي كتاب مستقل يعالج قصيدة النثر ويطل عليها من جوانبها النظرية والتقنية، مثلما عالجتها وأطلّت عليها سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا».

فالكتب التي تحدثت عن قصيدة النثر، تناولت الموضوع في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية أو أتت إلى نقاش تجربة مجلة «شعر»، التي، وإن شكّلت إطاراً لانطلاقة قصيدة النثر ونظرياتها، لم تكن في ما قدمته من شعر ونظريات متبنية لقصيدة النثر أو ملتزمة بها بشكل واضح. وهذا يعني أن مجلة «شعر» لا تساوي بكل بساطة «قصيدة النثر»، «فالمحاولات التي حاولت أن تسم حركة «شعر» باتجاه أحادي (اتجاه قصيدة النثر مثلاً) هي خيط من اللحمة والسدى، وليست كل الخيوط. إنها حركة متنوعة وغنية استوعبت كل التجارب، وكل الاختبارات كان فيها السياب وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ويوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة. الحركة ليست واحدا منهم دون سواه،

على نقيض الصورة الإعلامية التي شاعت لزمن غير قصير .ثم جاء جيل آخر ، أنسي الحاج وفؤاد رفقة وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ومحمد الماغوط وآخرون»[٣] .

مع مجلة «شعر» بدأ التاريخ الفعلي لقصيدة النثر ، فإذا كانت كتابات جبران وأمين الريحاني وفؤاد سليمان في نثرهم الفني فتحت النص النثري على آفاقه الشعرية ، وإذا كانت كتابات ألبير أديب وإبراهيم شكر الله وجبرا إبراهيم جبرا تشكّل مقدمات غير لافتة ، فإن الأعداد الأولى لمجلة «شعر» لم تحمل مشروع قصيدة النثر بالذات ، وإنما حملت مشروع شعر جديد ؛ إذ لم يدع يوسف الخال في بيانه الشهير ، الذي تصدّر العدد الأول من المجلة ، الى أي شكل محدّد للشعر الجديد ، فهو حمل فقط على الشكل القديم ، داعياً إلى التحرّر منه ، من دون أي إشارة إلى شعر التفعيلة . وبعد ذلك دعا الخال إلى «إبداع أشكال جديدة مستمدة طبعاً من عبقرية اللغة العربية وتراثها الشعري ، ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضّر»[٤] .

وبالفعل لم تطرح قصيدة النثر في المجلة ، إلا مع قدوم محمد الماغوط إلى بيروت وبروز قصيدة له في العدد الخامس من المجلة ، أي في نهاية المرحلة الأولى من تجربتها ، وكانت أشعاره حرة أي على شكل القصيدة الحرة ، لكنها خالية من أي إيقاع وزني عروضي ومن أي قافية .

لفتت أشعار محمد الماغوط النظر ، «وفجأة دار نقاش حول قصيدة النثر ، وظهرت أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات مجاميع شعرية ، ترسخ المنحى هذا»[٥] ، وإذا كان الماغوط جذب الأضواء أكثر من سواه ، فإن العدد الخامس نفسه (شتاء ١٩٥٨) حمل شعراً منثوراً لجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج . وكانت قصائد جبرا تشبه قصائد الماغوط من حيث شكلها المطابق لشكل القصيدة الحرة ، أما أنسي الحاج فبدأ شعره معترضاً على كل ما يتعلق بالشكل المتعارف عليه في الشعر العربي ، مشيراً في مقدمة «لن» إلى «الهدم المقدس» ، ومنطلقاً من مبدأ قصيدة النثر ، من دون أي تغيير خلال مسيرته كلها مما جعل أدونيس ، الذي له فضل على أنسي في بداياته ــ باعتراف الأخير[٦] ، يقول : «أنسي (الحاج) هو بيننا الأنقى . نحن الآخرون ملوّثون بالتقليد ، قليلاً أو كثيراً . وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكوّن الشخصي ، أن نصفو ونصير أنقياء في شعرنا»[٧] .

وإذا كان الماغوط أثار في قصيدته الأولى في «شعر» نقاشاً حامياً حول الشكل الجديد ، فإن أنسي الحاج كان أكثر «تطرفاً» في تحويل الشكل ، إذ ألغى تقليد الشعر الحر وكتب قصيدة نثرية بالمعنى الأكاديمي ، وكان نصه من الداخل مختلفاً أيضاً ، لما يحمله من مشاريع هدم للعبارة الشعرية ، ممّا جعله يتهم «بالهرتقة وتهديم التراث» ، وتشن حملة ضده ، ويمنع كتابه «لن» «في العالم العربي كله ، ولكنه مثل كل شيء ممنوع كان يصل بالسر»(٨) .

ولم يكن أنسي الحاج أساسياً في المجلة خلال المرحلة الأولى من مسيرة «شعر» ، التي قام على هامشها تجمع «شعر» و«ندوة الخميس» التي كانت مفتوحة في البداية للجمهور ، ثم أغلقت على تجمع شعر وأصدقائهم ، وتحوّلت إلى حلقة نقاش حول الشعر الجديد . فكان يوسف الخال بمثابة «أب» للجميع و«مايسترو» الحركة . لم تكن بداياته في «شعر» نثرية ، وإنما كان يكتب شعراً موزوناً ومقفى ، طوال المرحلة الأولى التي امتدت حتى نيسان ١٩٥٨ ، والتي كانت مجلة «شعر» خلالها غير واضحة في خيارها الشعري ، خصوصاً وأنها كانت ترتكز إلى يوسف الخال وأدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة كأعضاء مؤسِّسين ، والجميع كانوا في تلك المرحلة التي حدّدناها يكتبون القصيدة الحرة الموزونة والمقفاة ، ولم يكتب الخال وأدونيس قصيدة النثر إلا في المرحلة الثانية من تجربة «شعر» . ترافقت تجربة أدونيس النثرية مع مقالته النقدية المعروفة التي ينظر فيها لقصيدة النثر ، أي في السنة الرابعة وتحديداً في العدد الرابع عشر من المجلة . هذه المقالة كانت البحث الجدي الأول في طبيعة «قصيدة النثر» كمصطلح استخدم فيما بعد في المجلة .

وإذا كان يوسف الخال بارعاً في رسم علاقات المجلة وأساليب انفتاحها على الشعراء العرب ، فإن أدونيس كان بارعاً في تحديد الإطار النظري لأهداف المجلة والدفاع عنها ، و«أدونيس لعب دوراً كبيراً لعله الدور الأكبر في إغناء المجلة بالمساهمات العالمية لا سيما الفرنسية»(٩) .

إن انفتاح مجلة «شعر» على العالم العربي جعلها تلعب دوراً كبيراً ومحورياً في الصراع الثقافي الدائر آنذاك . وهنا نلاحظ أن يوسف الخال (الشاعر اللبناني من أصل سوري)(١٠) وضع إلى جانبه أدونيس الذي (استعاد جنسيته)(١١) قبل تأسيس المجلة بسنة

واحـدة (١٩٥٦) . ونذير العظمـة (سـوري) ، وكـان خليل حـاوي اللبناني «الأصلي» الوحيد إلى جانب يوسف الخال .

وكان هذا الانفتاح على العرب لا يعبّر ، بالضرورة ، عن عروبة المؤسِّسين ، فجميعهم كـانوا أعضـاء سابقين أو مستمرين في الحزب السوري القومي الاجتماعي ، ومن أنصار أفكار سعادة ، إنما كان ذلك طبيعياً في خوض غمار تجربة الشعر بلغتها وجغرافيتها العربيتين ، وهذا ما جعل مجلة «شعر» على تماس مع مجلتي «الآداب» و«الثقافة الوطنية» ، فالأولى كانت معروفة بانتمائها القومي الناصري ، أما الثانية فكانت معروفة بماركسيتها ، وما كان على يوسف الخال إلا أن يبرز اتجاهاً ليبرالياً ، ولا يشهر العداء لأي من الطرفين ، مما جعله يستقطب منذ البداية نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وفدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي وكثيرين آخرين ، من اتجاهات إيديولوجية مختلفة شيوعية وقومية ، ومن بين المتعاملين مع «شعر» كتّاب عاملون في «الآداب» (السياب ، طوقان ، الجيوسي) ، وعاملون في الثقافة الوطنية (عبد الوهاب البياتي) .

وإذا كانت المجلتان «الآداب» و«الثقافة الوطنية» تحملان فكراً إيديولوجياً وسياسياً ، فإن «شعر» كانت تحمل توجهات متنوعة ، على مستوى المسؤولين عن سياستها ، يربط معظمها خيط «قومي اجتماعي» . فيوسف الخال الخارج من الحزب كان قد «تزعّم اتجاهاً ليبرالياً وجودياً واسعاً داخل مشروع (سعادة) ، من القمة إلى القاعدة ، وهو اتجاه رآه سعادة تحريفياً وأدانه دون تردد (. . .) وهو يدخل في أساس النظرة الكركيغاردية أو البردايفية المنعوتة بالوجود أو الكيانية»[١٢] ، وأدونيس كان من أعضاء الحزب ، وكذلك نذير العظمة ، ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وحليم بركات وعادل ضاهر وأسعد رزوق وعصام محفوظ وفؤاد رفقة . . . كلهم كانوا في الحزب ، أما خليل حاوي ، فلم يكن ليعلن بعد انفصاله الضمني عنه ، وبقي متمشياً على ضوء الأفكار التي يحملها .

رغم هذا القاسم المشترك في العلاقة بالحزب ، والإلتزام المتفاوت بإيديولوجيته ، فإن المسؤولين عن المجلة لم يجهروا بهذا الإلتزام ، لا في بيان يوسف الخال ، ولا في الاجتهادات النقدية للأعضاء الآخرين ، وكان توجه المجلة يعلن معركة ذات طابع شعري

«متخصص» ، ولهذا السبب كان استقطابها واسعاً للشعراء والنقاد العرب ، واستطاعت أن تنفذ بين إيديولوجيات المجلتين الأخريين . لكن هذا «الإرتفاع» فوق النزعات الفردية والأفكار المتطرّفة البعيدة عن إيديولوجيا الحزب لم يدم طويلاً ، وقد بدأت الأفكار المتضمنة في النفوس تتكشّف من خلال الممارسة ، وكانت مقالة يوسف الخال عن مجموعة ميشال طراد العامية ، التي كتبها باللغة العامية ، فأثارت نقاشاً حول العامية الفصحى اشتد بين ١٩٥٩ و١٩٦١ ، قبل أن ينفجر من جديد عندما أعلن يوسف الخال عن جدار اللغة في العام ١٩٦٤ عام التوقف الأول للمجلة .

ولعل الأزمات والمشكلات والمواقف والخلافات التي تواترت خلال السنوات الثماني من صدور المجلة ــ التي سنأتي على تفصيلها في الفصول ــ كانت كفيلة في تفجير العقد الذي جمع الجميع ، فكانت بداية انفصال خليل حاوي ، بعد وقت قليل من صدور المجلة ، ثم ابتعدت نازك الملائكة (م١٩٢٣) ، وبدأ أصدقاء المجلة يحملون على سياستها ، وكان آخر المغادرين أدونيس العام ١٩٦٣ ، أي قبل التوقف الأول للمجلة بسنة . ولم يكن انضمام أنسي الحاج (م . ١٩٣٧) وشوقي أبي شقرا (م ١٩٣٤) الليبراليين (غير الحزبيين) ليهدئ من حدة الأزمة ، بل إن مقدمة «لن» الصادرة العام ١٩٦٠ كانت مثار نقاشات حادة .

المهم أن ظهور قصائد النثر في المجلة ، وخصوصاً قصائد أنسي الحاج ، كان له ردة فعل عنيفة ضدها . وبدأت وجهات النظر المضادة لهذا النوع من الشعر تخلط بين المجلة ومشروع قصيدة النثر ، علماً أن يوسف الخال استمر في كتابة قصيدة الوزن (أي القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة) حتى الأعداد الأخيرة من المجلة ، وأدونيس الذي أطلق تسمية «قصيدة النثر» كمرادف للتسمية الفرنسية Poème en prose ، هو الآخر لم يكن «متعصباً» لها ، واستمر ينوّع بينها وبين قصيدة الوزن ، ولم يتخلَّ عن قصيدة الوزن حتى الآن . فالشاعر الفرنسي أبولينير (Apollinaire) (١٨٨٠ ــ ١٩١٨) كتب البيت الكلاسيكي والشعر الحر وقصيدة النثر وكذلك الشعراء الفرنسيون رامبو (Rimbaud) وفرلين (Verlaine) (١٨٤٤ ــ ١٨٩٦) وأراغون (Aragon) (١٨٩٧ ــ ١٩٨٤) وسواهم .

ومهما يكن ، فإن قصيدة النثر ــ على حد قول كمال خير بك ــ استطاعت ــ وبفعل

«روح التصميم الحداثي» لحركة «شعر» ـــ أن تنال حق الإقامة في مدينة الشعر، وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية ـــ كنتاج محمد الماغوط وأدونيس ـــ بنحو أسهل مما منح به للأعمال التي تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج وإبراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال»[١٣].

وهنا يقصد كمال خير بك بـ«قصيدة النثر» «الشعر المنثور» أو الشعر «المحرّر» من أي وزن وقافية. على أن تعريف «قصيدة النثر» بالمعنى الأسلوبي الأكاديمي أي أسلوب الكتابة النثرية (السطر الكامل) لم يكن معتمداً لدى الكثيرين ممن تطرقوا ويتطرقون إلى موضوع «قصيدة النثر»، وهكذا نجمع الماغوط وجبرا مثلاً مع شعراء قصيدة النثر في كتاباتهم «الحرة» غير الموزونة ـــ هذا ما سنعود إلى تفصيله وتوثيقه في تعريف قصيدة النثر لاحقاً ـــ.

ولا بد من الإعتراف أن النقاشات التي أثارتها مجلة «شعر»، والصدمة التي أحدثتها في بنية الشعر العربي، حول كتابة «الشعر الجديد»، بما يتضمنه من «شعر حر» و«قصائد نثر»، والهزة التي حرّكتها في لغة القصيدة العربية وشكلها، شكّلت من دون شك وجهاً آخر لثورة الشعر العربي، التي بدأها السياب والملائكة، فتضامن معها جميع «الثوار» لتحقيق هدف يلائم الجميع، وبعد انتصارها ـــ كما كل الثورات ـــ بدأت تصفية الحسابات، من دون أن تنتهي إلى «سلطة» أسلوبية محددة، فالجميع يميدون في «مدينة الشعر»، لا «مملكته» أو «إمارته»، حتى لا نستخدم تعابير مرفوضة في منطق الثورات.

أما لماذا اعتبرنا قصيدة النثر تجربة لبنانية، فلأننا في هذه الدراسة نود أن ننبش التاريخ النظري لقصيدة النثر في الشعر العربي، فالتسمية، المأخوذة في الأصل عن كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا»، ترجمها أو أطلقها الشاعر أدونيس، الذي، وإن تخطينا مسألة ازدواج جنسيته، كان منخرطاً في مجلة «شعر» اللبنانية التي حملت في طيها كل النقاشات التي بلورت التاريخ النظري لقصيدة النثر في الشعر العربي، والتي باتت مرجعاً عربياً لكل باحث في طبيعة هذا النوع الشعري.

أضف إلى ذلك، ما كان من علاقة بين مشروعات هذه المجلة، بما فيها ما أحاط

نظريات قصيدة النثر ، وبين نظريات «اللبننة» ، بما تعنيه من معنى عقدة الوصل بين الشرق والغرب ، وبوابة لعبور الثقافة الغربية إلى مناطق العرب .

قصيدة النثر ، من حيث تمركزها ، لا من حيث أسماء شعرائها ومجنديها ، بالدرجة الأولى ذات مرجعية لبنانية . فالتجربة اللبنانية تشكّل مرجعاً مثبتاً لهذا النوع من الشعر . حتى أن نازك الملائكة كانت تشير إلى قصيدة النثر بقولها «الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة»[١٤] . تماماً كما كان النقاد يشيرون ، من قبل ، في تجربة الاتجاه الأول من ثورة الشعر العربي الحديث إلى «المدرسة العراقية» .

في هذا البحث رأينا أن نعتمد منهجاً حيادياً ، يهدف إلى إضاءة موضوع قصيدة النثر في التجربة اللبنانية من جميع جوانبه النظرية ، على ألاّ تكون تلك الحيادية ، التي أقصدها هنا ، وقوعاً في البساطة أو السذاجة ، ولا تكون ، في المقابل ، ساعية إلى الانحياز أو التعصب في الرأي الذي يودي إلى نزع الصفة العلمية .

لن أدعي في سياق الحيادية أيضاً ، أنني ذهبت إلى بلورة نظرية نقدية جديدة في قصيدة النثر ، بل إن جلّ ما أدعيه أنني عمدت إلى جمع كل ما أمكنني من أقوال وآراء ونظريات ، وكل ما التبس من نقاشات حامية وباردة حول قصيدة النثر ، خصوصاً ما دار حول تجارب شعراء مجلة «شعر» الذين نذكر منهم : أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا ونذير العظمة وتوفيق الصايغ وفؤاد رفقه وعصام محفوظ . . . إلخ ، وما لاقته من استجابة أو نكران . على أن الإحاطة بمجمل الآراء ليس هو الهدف ، وإن أدى فائدة أرشيفية على الأقل ، إذ إن اختيار الآراء وتسلسل إيرادها وتنظيم النقاش والتركيز على موضوعات بذاتها ، لن تكون بأي حال من الأحوال مسطحة ، وهي ليست كذلك ــ كما سيبرز في البحث ــ وليس البديل من ذلك هو المجاهرة المباشرة والانحياز الحاد والخشن لفكرة ما أو نظرية ما أو موقف ما .

ليست الحيادية إذاً ، فيما أوردنا ، توفيقية ، إنما هي في وضع القارئ أمام عملية مقارنة واضحة بين آراء متفاوتة في الاتجاه الواحد أو متناقضة ، فيما بينها . فالمقارنة مفتاح يقود في كثير من الأحيان إلى حسن الاختيار والمشاركة الفعلية في اتخاذ موقف .

لا بأس إذاً في أن يكون الرأي كامناً خلف معطيات قليلة الشفافية ، لكن من دون أن

تنعدم تلك الشفافية أيضاً . على أن النقاش في موضوع قصيدة النثر ليس من الضروري أن ينتهي إلى التعصب لها أو رفضها والتحامل على شعرائها . فالهدف في النهاية يمكن أن يتمثل في قول ما لهذا النوع من الشعر وما عليه ، ومحاولة انتهاج الموضوعية العلمية .

وإذا كنا في هذا البحث لجأنا إلى كثير من الاستشهادات وأوردناها بكثافة أحياناً ، فلأن ما قيل في موضوع قصيدة النثر العربية ما زال في حاجة إلى تدقيق ومقارنة وإضاءة . ولعل أسلوب المقارنة بين رأيين أحياناً يجعل عملية ترجيح رأي على آخر أكثر طبيعية ، وأهدأ ، وأقرب إلى النقاش المفيد المنفتح . هكذا أحمّل الحيادية موقفاً ورأياً ، من دون أن أقرّ استنتاجات حاسمة وخلاصات نهائية .

فالحيادية بمعنى من معانيها ترتكز إلى فكرة الافساح في المجال أمام القارئ للمشاركة أيضاً في الاستنتاج .

وإذا كان البحث تركّز على المستوى النظري لموضوع قصيدة النثر ، فذلك لأن المستوى التطبيقي يحتاج هو الآخر إلى بحث جديد بأن يكون منفصلاً ، وأكثر تفصيلاً ، نذهب إليه في تجربة أخرى ــ إن شاء الله ــ ولأن المستوى النظري بدا ، منذ الانطلاقة الأولى في البحث ، متشعباً ، وتحتاج الإحاطة به إلى طول أناة وصبر وتوسع في المعطيات النظرية .

أما لجهة ما تناوله البحث في قصيدة النثر ، فكان مفيداً أن نفهم ، في الفصل الأول ، هذه التجربة الشعرية الجديدة ، ليس فقط في سياق تطورها التاريخي نفسه ، منذ بدايتها في العالم والعالم العربي ، وإنما أيضاً في سياق تطور الشعر عموماً على مستوى الشكل والمضمون ، وعلاقة تطور المادة الثقافية بالتطور الحضاري الذي شهد انتقالات حادة أو انفجارات عامة في الصناعة والاتصالات والثورات التكنولوجية التي وسمت هذا العصر . على أن فهمنا لسنّة التطور لا توقعنا في الفهم الآلي لذلك التطور ولا توقعنا بإسقاطات تاريخية جامدة .

كان لا بدّ من العودة إلى مفهوم الشعر ، كمفهوم قابل للحركة والتبدّل عبر تاريخ التجربة الشعرية العربية والعالمية ، ولا بدّ من رصد التحولات واستعراضها ، لنؤسس ، بالتالي ، لنشوء قصيدة النثر ، ودراسة الظروف السياسية والثقافية التي أدت إلى ولادة مثل هذه التجربة الشعرية ، في فصل ثانٍ نقرأ فيه كل المؤثرات التي أحاطت بولادة قصيدة النثر

العربية وبداياتها اللبنانية ، من هجرة وانفتاح على الترجمة والآداب الأجنبية ، ومن ظروف التغيير التي رافقت ثورات حركات التحرر ، ولن يتمّ لنا ذلك من دون أن نضيء باختصار تجربة قصيدة النثر في العالم ، وفي أوروبا وخصوصاً فرنسا ، ذلك لأن فرنسا كانت عاصمة الأدب الحديث وعاصمة التيارات الأدبية والفكرية من جهة ، ولأن لبنان ، مهد قصيدة النثر العربية ، عموماً ، ارتبط بفرنسا ثقافياً بعد خضوعه السياسي والعسكري لفترة من الزمن من جهة ثانية .

في هذا الفصل أيضاً حاولنا بشيء من الإيجاز الدخول إلى أجواء النقاشات التي استقبلت ظهور هذا النوع الشعري الجديد في لبنان والعالم العربي ، مظهرين التيارات المساهمة في تلك النقاشات كشعراء قصيدة النثر الذين ذكرنا من قبل ، وشعراء قصيدة التفعيلة والشعراء الكلاسيكيين ، ومَن واكبهم من نقّاد خصوصاً ما قدمه أدونيس والخال ونازك الملائكة وما نُشر في مجلة «شعر» ، خصوصاً ، والمجلات الأخرى المواكبة لتلك المرحلة كالآداب ، عموماً ، من دون أن نركّز على الموالين لقصيدة النثر أو نهمل المعترضين عليها .

في الفصل الثالث ، خرجنا من النقاش الذي دار حول قصيدة النثر ، لندخل في نقاش أكثر تحديداً ، وأكثر فعلاً ، في نقاش حول شعرية قصيدة النثر ونفيها . وهذا ما تطلّب تدقيقاً بعناصر الشعرية التي يمكن أن تتوافر في قصيدة النثر ، من إيقاع وموسيقى (مميزين بين هذين المصطلحين) ، ومن صور شعرية ، وما أحدثته هذه القصيدة في اللغة الشعرية من تحطيم وتجديد .

وتركنا النقاش مفتوحاً في النهاية ، إذ كان من الصعب الوصول إلى مسلمات وقوانين وبديهيات وتعريفات واضحة ، فقصيدة النثر ، أساساً ، لا يمكن أن يحصرها أي تحديد أو تعريف ، لأنها لا تُقَوْنَنُ ولا تنتظم في أي هيكل نظري ، وهي خارجة على أي قانون يوضع لها ، ومتفلتة من أي إطار يحددّها ويحصرها .

هي تجربة مفتوحة على أفق واسع ، وعلى تجارب ذاتية كثيرة التنوع .

وفي نهاية البحث أضفنا بعض الملحقات ، التي تتضمن تسهيلاً لقراءة البحث أولاً ، من فهرسة وعنونة داخلية ، وملحقاً بأهم الشخصيات النقدية والشعرية التي واكبت قصيدة النثر بنتاجاتها .

هوامش المقدمة

(١) بول شاوول : كتاب الشعر الفرنسي الحديث ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٢) م .ن . ص ٢٧ .

(٣) نذير العظمة (أحد مؤسسي «شعر») : عن كتاب جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص ٤٤٣ (من مقابلة معه) .

(٤) مجلة «شعر» ، السنة الأولى ، العدد الثالث ، ص ١١٤ .

(٥) محمود شريح : مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٤٤/ ٤٥ ، ص ٩٨ .

(٦) مجلة «الناقد» ، السنة الرابعة ، العدد ٤٤ ، محور الشعر ص ٤١ ـ ٥٧ .

(٧) مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ٢٨ ، ص ١٨١ .

(٨) مجلة «الناقد» ، السنة الرابعة ، العدد ٤٤ ، ص ٤٨ ـ ٥٧ .

(٩) أنسي الحاج : م .ن ، الملف نفسه .

(١٠) كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٣ .

(١١) وردت هكذا على غلاف «المجموعة الكاملة» لأدونيس ، الصادر في بيروت عن دار العودة ، ط٤ ، ١٩٨٥ .

(١٢) محمد جمال باروت : الحداثة الأولى ، ص ٣٢ ، (عن النظام الجديد ، الحلقة الخامسة عشرة ، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية ، شباط ١٩٥١ ، [كتاب الزعيم إلى عمدة الثقافة] ، ص .ص : ٨٨ ـ ٨٩) .

(١٣) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٥٥ .

(١٤) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٢٦ .

الفصل الأول

ضرورة تطور الشعر مع التطور الحضاري

لا يمكننا أن نتكلم على الشعر ، أو مفهوم الشعر ، وتطوّره ، دون ربط ذلك ، بالضرورة ، بالحياة وتطورها والظروف الحضارية أو السياسية أو الاجتماعية . ولعل ما نلاحظه اليوم من وجود لأشكال شعرية مختلفة أو أنماط متناقضة ، يدل على التفاوت لدى الشعراء والجمهور في نظرتهم إلى الحياة ، وفهمهم للتطور والتقدم ، الذي ينعكس بالضرورة على فهمهم وتعريفهم للشعر .

إن ما شهده القرن العشرون من تسارع في حركة تطوّر الشعر وتجديده ، يترافق وحركة التغيير المتسارعة التي هزّت العالم خلال هذا القرن . ولم يكن التغيير الذي أحدثه الشعراء العرب المعاصرون هو الأول في تاريخ الشعر العربي ، فقد أقرّ النقاد بتحوّلات كثيرة طرأت مع تحوّل الحياة والحضارة العربية . وتقول الناقدة الفلسطينية ريتا عوض «إن عمر بن أبي ربيعة (٦٤٤ـ ٧١١) ، ومَن لفّ لفّه من شعراء الحب في القرن الأول للهجرة ، أبدعوا جديداً لأنهم أحسّوا التحوّل الذي ولده انفتاح العرب على الأمم الأخرى وخصوصاً الفرس . وعندما اختمرت الأنماط الحضارية الجديدة ، اختمرت معها التحولات الشعرية فكان بشار بن برد (٧١٤ ـ ٧٨٤) وأبو نواس (٧٥٧ ـ ٨١٤) وأبو تمام (٧٨٨ ـ ٨٤٥) ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ من رواد التجديد في أوائل العصر العباسي»[١] .

وتعمّم عوض هذه المعادلة لتجعلها ظاهرة عامة ، مستشهدة بقول لروبن سكلتون : «إن الشعر يحاكي الأشكال القديمة في الفترات التاريخية التي تتكرّر فيها الأنماط الاجتماعية دون تحوّل أو تجديد . ويعرف النقاد الشعر في هذه الفترات بالنثر الموزون ، لأنه يتبع «قوانين» معينة في الشكل ، ويرفضون الشعر الذي يتمتع بكيان عضوي»[٢] . وتتابع

عوض قول سكلتون (R. Squilton) : «إن التجريد في الشعر ازدهر في إنكلترا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، بينما عاش الشعر الإنكليزي عصره الذهبي وتجدّد بتحطيم الأشكال القديمة ، حين مرّت إنكلترا بفترة تحوّل في القرنين السادس عشر والسابع عشر . وعندما انتهت الفترة وعاد الحكم الملكي عام ١٦٦٠ عاد الشعر إلى التجريد والاهتمام بالشكل . فعمل الشعراء على تهذيب الوزن الملحمي المزدوج واحتفل الكتّاب المسرحيون احتفالاً كبيراً بالشكل والأسلوب . وخضع حتى النثر ــ وهو شكل حديث نسبياً من أشكال التعبير ــ «لقوانين» في البناء والذوق» . ويتابع سكلتون : «تظهر هذه المعادلة جلية في القرن الثامن عشر ، فالشعراء الذين تبدى المجتمع لهم مستقراً اعتمدوا التجريد ، والذين أحسّوا التحوّل أحدثوا أشكالاً جديدة»[٣] .

فالكاتبة عوض تؤكد علاقة الأنماط بالحياة والحضارة ، كما تؤكد علاقتها بالوعي ، وعي الشاعر لحقيقة التحوّلات التي تحدث في عصره . وهذا ما يأخذنا إلى القول إن الشاعر قد يتخلّف في النمط الذي يتبعه عن مستوى عصره ، وقد يتقدم فيه على عصره ويسبقه .

من جهة ثانية ، يؤكد الناقد المصري جابر عصفور ارتباط مفهوم الشعر بالمفاهيم الأخرى ، والإفادة من الفلسفة في شمولها ويقول : «لا أحسب أن أي ناقد يستطيع أن يمضي طويلاً في مناقشة مهمة الشعر ، أو مهمة الفن بعامة ، دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع فضلاً عن علاقة الفن بتلك المهمة أو هذا الموقف»[٤] .

ولا شك في أن مفهوم الشعر الجديد لا يكون ملكاً للناقد وحسب ، إنما يجب أن يمتلكه الشاعر نفسه ، بعد سقوط المفاهيم القديمة داخله ، كما يقول أدونيس : «لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً ، إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفهومات السابقة ، ولا يستطيع أن يجدّد الحياة والفكر ، إذا لم يكن عاش التجدّد»[٥] .

وتقول سوزان برنار في كتابها الآنف الذكر : «إن الظروف وإيقاع الحياة نفسها تتحوّل تلقائياً تبع الآلية ، والتطور المستمر للصناعة ، والاكتشافات مثل الطيران والاتصالات التي تجعلنا نعيش بشكل متسارع ، إذ دشّنت السينما والإعلان والراديو عصراً فرضت علينا فيه

نماذج جديدة من التفكير والتعبير : المفاجأة ، الصدم ، الاختصارات الشديدة ، التي تحل محل ترابط الأفكار وتدرّجها المتباطئ والتآليف المتوازنة التي يعتز بها الأسلوب الكلاسيكي»(٦) .

إن التوازن الحداثي بين عناصر الحياة المادية والروحية ، العلمية والفنية ، الحضارية والجمالية ، قد يراه البعض آلياً مستمراً ، ويراه البعض الآخر مضطرباً متغيراً ، فأدونيس مثلاً يرى «حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ، على العكس ، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية ــ الثورية»(٧) .

ويرى طه حسين أن «أدبنا العربي كغيره من الآداب الحية ، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية ، مكوّن من هذين العنصرين اللذين كان «أوغست كونت»(*) يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً ، ويسمي ثانيهما تحولاً وانتقالاً . والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن ينقطع بين هذين العنصرين ، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلّب عنصر الثبات والاستقرار ، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور . وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفوّق على صاحبه بين حين وحين في القوة»(٨) .

أما الياس خوري فيرى في هذا الصدد أن «الشعر هو اللغة الجديدة : التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة . بهذا الأفق نستطيع أن نقرأ انعطافات القصيدة ، ونفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدها . هذا يعني أن الشعر الجديد الذي يبدو للوهلة الأولى أنه استقر على صيغة ثابتة أو شبه ثابتة ، هو في أوج لحظات لاثباته»(٩) .

ويبتعد عز الدين إسماعيل عن كون الشعر مجرّد ردة فعل على الحضارة ليحوّله إلى محاولة لاستيعابها فالشعر المعاصر «محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها (. . .) وليس عبثاً أن تكون محاولة التجريد هذه قد ولّدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمته ، وأنها تجد في عصرنا الثوري أقوى سند»(١٠) .

(*) اوغست كونت : (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي اسّس المذهب الوضعي

وتتساءل نازك الملائكة في تفسيرها لنشوء «حركة الشعر الحر» : «أمنَ الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسبّبات؟ (. . .) ولعل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً(١١) .

وفي هذا المجال يقول يوسف الخال : «نحن نجدّد في الشعر ، لا لأننا قرّرنا أن نجدّد ، نحن نجدّد لأن الحياة بدأت تتجدّد فينا ، أو قل تجددّنا ، فنجاحنا مؤكد ، ولا حاجة لنا بأي صراع مع القديم ، القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها . الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغيّر سيرها . وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته ، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته»(١٢) .

كان الإنقسام ، في كل مرحلة من المراحل ، يتخذ شكل صراع حاد في الكثير من الأحيان ، بين المجددين والمحافظين من الشعراء والنقاد ، ويتخذ الانقسام شكلاً سياسياً تتحزّب له فئات من المثقفين ، وتتخذ من الموقف الجديد مواقف سياسية .

ويقول علي يونس في هذا الصدد : «إن بعض النقاد ناهض الشكل الجديد مناهضة عنيفة لاعتقاده أن شعراء الشكل الجديد ينتمون إلى الفكر اليساري» . فالشاعر والناقد المصري عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤) مثلاً يصفهم بــ«دعاة الهدم المستترين وراء كلمات التقدم والتجديد» . وعلى الطرف الآخر نجد الشاعر والناقد المصري لويس عوض في مقدمته «بلوتو لاند» يغالي في معاداة التراث ، ويدعو إلى «كسر عنق البلاغة العربية ، وكسر عمود الشعر» ، معترفاً في المقدمة نفسها بتأثره بالفكر الماركسي(١٣) .

من الضروري والطبيعي إذاً أن يتطوّر مفهوم الشعر مع تطوّر الحياة وتطوّر الحضارة ، وأن هذا التطوّر ليس ميكانيكياً ، وإنما يتبع أيضاً مستوى الوعي لدى الشعراء والنقاد ، ويختلف بين مجتمع وآخر ، وأن التجديد في مفهوم الشعر ليس منفصلاً عما يجري من تجديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية .

١ ـ مفهوم الشعر تاريخياً

منذ المرحلة التي عرفنا فيها الشعر العربي في العصر الجاهلي ، والحياة لا تزال تترك بصماتها على طبيعة الشعر ، فمع تطور الحياة الجاهلية بدأت التحولات تتطور من داخل العمود الشعري ، إلى أن بدت أكثر وضوحاً في العصر الأموي مع الانتقال إلى الحياة الحضرية ، ثم في العصر العباسي ، الذي شهد أشكالاً جديدة لنظم الشعر والخروج على عمود الشعر ، مع انتقال الحياة إلى الرخاء والبذخ وبناء القصور والدولة الحضارية المتطورة في ذلك الزمن . وما استتبع ذلك من تطوير لشكل القصيدة العربية لدى الأندلسيين ، وعلاقة هذا التطوير بالغناء الذي كان سائداً في ذلك العصر .

ويفسّر ما سمي بعصر الإنحطاط والجمود الحضاري ما شهده الشعر أيضاً ، من مراوحة لم تقطعها إلا تطورات عصر النهضة وما جاء به شعراء المهجر ، وصولاً إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر .

وإذا بدأنا بالعصر الجاهلي ، فإن أدونيس يعتبر «القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تنمو ولا تبنى ـ وإنما تتفجّر وتتعاقب . والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية : حسي ، غني بالتشابيه والصور المادية ، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط (. . .) ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم ، وإنما تقدم لنا عالماً جمالياً . المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً ، والفاعلية الشعرية عند الجاهلي انفعالية بعامة ، لا تعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع»[١٤] .

العصر العباسي

ويتابع أدونيس المقارنة بين القصيدة والحياة في العصر العباسي ، فيرى أن التحوّل ، فنياً تمثل في الخروج على عمود الشعر العربي ، واجتماعياً ، في رفض القيم السائدة ، أو ، على الأقل ، إعادة النظر فيها . ويقول : «لم تعد حركة الشعر الحقيقية ، وسط الركام الكثير الموروث ، مرتبطة بالسياسة أو الأخلاق والعادات العامة الشائعة ، بقدر ارتباطها بحركة التطوّر الحضاري . لم يعد الشعر ، بمعنى آخر ، للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملاً إبداعياً داخلياً يجد فيه الشاعر تعزيته وخلاصه»[١٥] .

ويناقش أدونيس مواقف بشار وأبي نواس وأبي تمام مستخلصاً ما يمكن أن يدخل في تحديد سمات الشعر لدى أولئك الشعراء العباسيين الثلاثة ، الذين أطلق على مرحلتهم مرحلة التساؤل ، ويقول : «أولاً ، الشعر فن يتطلع ويتخطى . ثانياً ، يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته وحياته ، لا أن يرث طريقة جاهزة ، فلا طريقة عامة نهائية في الشعر . ثالثاً ، على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر ، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور ، مثقفين وغير مثقفين»(١٦) .

وعن تطور بناء القصيدة في العصر العباسي يقول د .غازي براكس : «ظهرت محاولات كثيرة لتوحيد موضوع القصيدة مما جعل مبدأ استقلال الأبيات كوحدات تامة قائمة بنفسها آخذاً بالضعف .وأكثر ما تبدو هذه الظاهرة في شعر ابن الرومي (٨٣٦ ـ ٨٩٦) حيث تترابط أبيات القصيدة وتتلاحق ، أحياناً كثيرة ، وتعمل بترافدها على إنماء القصيدة نمواً متواصلاً»(١٧) .

وفي مجال الكلام على تجديد بعض الشعراء العباسيين في نظام القصيدة قال براكس : «منذ صدر الدولة العباسية سرت في الأوزان رعشة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدي . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة ، فإذا المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المضارع . . :»(١٨) .

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزاناً جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك ، كما فعل في قصيدته :

همّ القاضي بيت يطرب ... قال القاضي لما عوتب
ما في الدنيا إلا مذنب ... هذا عذر القاضي واقلب

وفي قصيدة أخرى :

عتب ما للخيال ... خبّرني وما لي

وحين قيل لأبي العتاهية : «خرجت عن العروض» ، قال : «سبقت العروض» ولأبي

نواس قصيدة خرج بها عن نظام الأوزان المعروفة قبله ومطلعها : سلاف دنّ كشمس دجن كدفع جفن كخمر عدن» .

نضيف إلى ذلك ما جاء في العصر العباسي من نظم مزدوج تتغيّر فيه القافية ، والمخمسات والمثلثات ، وما جاء من أشعار تسقط القافية نهائياً .

فمن النظم المزدوج في أرجوزة لأبي الهتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوت	ما أكثر القوت لمن يموت
إن كان لا يغنيك ما يكفيك	فكل ما في الأرض لا يغنيكا
الفقر فيما جاوز الكفافا	من اتقى الله رجا وخافا

(عن «أبو العتاهية ـ أشعاره وأخباره» لشكري فيصل ، مطبعة جمعية دمشق ١٩٦٥ ، ص ٤٦٦)

الموشح

ويركّز إحسان عباس على دور الأغنية الشعبية في الموشح ويرى «أن هناك عاملين قويين شاركا الأغنية الشعبية في خلق الموشح : أما أحد العاملين فهو التجديد الموسيقي الذي أدخله زرياب ــ ومن بعده تلامذته ــ في الألحان بالأندلس (. . .) ولم يكن هذا هو كل ما قام به من تغيير ، فإنه جعل الغناء منازل ، فكان كل من افتتح الغناء يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان ، ويأتي إثره بالبسيط ، ويختم بالمحركات والأهزاج ، تبعاً لمراسيم زرياب (. . .) وهذا التنويع يقتضي عدة قصائد غنائية مختلفة الأوزان ، أو يقتضي ــ وهذا الأهم ــ تنويعاً في النغمات التي تقوم عليها القصيدة الواحدة ؛ والموشح ، أو شكل ما يشبهه ، قد يكفل مثل هذا التنويع»[١٩] .

ويتابع الدكتور عباس فيعرض العامل الثاني الذي «به تصبح العلل في نشأة الموشح ثلاثاً ــ فهو التفنن العروضي ، ويقترن هذا التفنن بذلك الفتح المبكّر الذي أوجده ابن عبد ربه[*] في البيئة الأندلسية برسم الدوائر العروضية واستخراج فروع الوزن الواحد منها ــ

(*) ابن عبد ربه: (احمد بن محمد) (٨٦٠ ـ ٩٤٠)، ولد في قرطبة، من ادباء الأندلس شعراً ونثراً له «العقد الفريد».

في كتاب العقد ــ وأنا أعتقد أن هذا النوع أصبح ألهية المثقفين بالثقافة الأدبية يومئذ ، وأصبح المتأدبون يمتحنون مقدرتهم ببناء الأشطار على غير ما ألف وشاع من أوزان»[٢٠] .

ويعتبر إحسان عباس الموشح نمطاً قريباً من النثر في قوله : «إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف الذي يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً ، ذلك أننا نقول حقاً إن الموشح معرب ، ولكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ويحيلان الموشح الى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج»[٢١] .

وإذا كان الدكتور عباس يرد تكوّن الشعر الأندلسي إلى ثلاثة عوامل : جهود طبقة المؤدبين ، حركة الغناء وتطوره ، والنهضة الثقافية في الأندلس ، فإن كمال خير بك ، في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث» ، أراد القول إن لكل حقبة ولكل مناخ حياتي شعرهما وأنماطهما التعبيرية ، وهو توقف عند الموشح الأندلسي قائلاً : «إن ابتكار هذا النوع من النظم في الأندلس بالذات يظل حافلاً بالدلالة ، إذ لا بد أن يكون هذا النوع قد تأثر بالأنماط الجديدة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي نبعت في إطار طبيعي يختلف عن المهد «الصحراوي» للقصيدة العربية القديمة ، كما تأثر ، من جهة ثانية ، بالصلة المباشرة التي قيض له أن يحققها بالنتاج الشعري الإسباني الذي كان قائماً ، ولا سيما ذلك الذي يستخدم «كلام» الأغاني الشعبية في مادته الشعرية والتعبيرية»[٢٢] .

الشعر المهجري

وكان لهذا التغيير الذي حدث في الشعر الأندلسي صداه في الغرب في شعر «الترو بادور» الأوروبي المتأثر بالموشح والزجل العربي ، وكان له صداه أيضاً في الشعر العربي المهجري ، خصوصاً في «العصبة الأندلسية» إذ يقول د .عبد العزيز المقالح : «في مقدور الدراسات المقارنة أن تثبت أن التشابه في القوالب التعبيرية بين القصائد المهجرية المتحررة وبين الموشحات العربية القديمة ليس كبيراً وحسب ، بل يوشك أن يكون تقليداً ومحاكاة»[٢٣] .

ويرد المقالح سبب ابتداع أشكال جديدة في المهجر، لا إلى المستوى الحضاري الذي ساد في عصر النهضة وما تلاه، وإنما إلى عامل يراه أساسياً، وهو الحرية، فيقول: «حيث يتوافر الحدّ الأدنى من شروط الإبداع والمتمثل في الحرية يكون الجديد ويكون الابتكار. والغريب أنه في الأندلس ــ وليس في الشام أو العراق أو مكة ــ ولدت الموشحات وتكوّنت بدايات التجديد في التجربة الشعرية العربية قديماً، فقد ساعدت الحرية حينئذ على فتح مجالات جديدة لإعادة النظر في تطوير القصيدة وبنائها، إيقاعياً ومعمارياً، وفقاً لما تزخر به الحياة الجديدة في الأندلس، من فنون معمار وموسيقى. ومن هناك، من المهجر الأميركي، حيث توافر أهم شرط للإبداع، بدأت أولى ظواهر التجديد الشكلي (في القصيدة العربية الحديثة)»(٢٤).

ويرفض المقالح التسليم بالرأي السائد الذي يقول إن التجديد الشعري في المهاجر الأميركية قد حدث لأن الشاعر العربي انتقل إلى قلب الحضارة، وأنه تأثر بأساليب الشعر في تلك الديار، ويقول: «إذا لم يكن هذا الرأي زعماً باطلاً فإنه لا يصدق في تلك الديار على معظم شعراء المهجر، فهو قد يصدق على جبران وربما على شاعر أو شاعرين من الذين شاركوه مناخ المهجر الشمالي. أما الغالبية من شعراء المهجر الجنوبي بخاصة، حيث التخلف يزيد عما هو عليه في مصر والشام، فإن العامل الأهم في ابتداعهم الشعري يعود إلى عامل الحرية، وإلى الشعور بالانفلات من أسر الزمن المحكوم بقواعد يحميها الإرهاب وينظمها الاضطهاد»(٢٥).

ويحدد د. غازي براكس ثورة شعراء المهجر على القيود الشكلية «بانفلاتهم المطلق من قيود الوزن والقافية، فإذا بنوع جديد من الشعر يظهر في الأدب العربي، يحمل اسم «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري» (...) ويظهر أن شعراء المهجر الذين ألّفوا النظم على طريقة الشعر المنثور والنثر الشعري، كانوا على سمت الإيمان بأن هذا اللون من الكلام هو شعر بعينه، وأنه يوضع مع الشعر الموزون المقفى في كفة واحدة من حيث التسمية على الأقل... ولهذا نجد الشاعرين ميخائيل نعيمة ورشيد أيوب يضعان هذا الضرب من الكلام في دواوين شعرهما العادي. فترى القصيدة المقفاة الموزونة وبجانبها قصيدة من الشعر المنثور، على أن جبران قد وسّع مسافة الشعر المنثور والنثر الشعري، فوضع فيهما

كتباً كاملة . وكتاباه «العواصف» و«البدائع والطرائف» هما القمة التي وصل إليها النثر العربي الشعري في عصرنا الحديث ، كما أن كتاب «الريحانيات» لأمين الريحاني هو أعلى ما وصل إليه الشعر العربي المنثور عند أدباء العالمين القديم والحديث على حد سواء»[٢٦] .

وتربط يمنى العيد بين أدب عصر النهضة والواقع الاجتماعي ، كما تربط بين عامل الوعي لدى الشاعر والواقع الاجتماعي نفسه ، فتقول : «إن نضج عملية تملّك أشكال التعبير لا ينهض على أساس معرفة هذه الأشكال فقط ــ ولم يكن الأدباء ، في انفتاحهم على ثقافة الغرب وفنونه ، تحوجهم هذه المعرفة ــ بل على أساس إنتاج هذه الأشكال . وإنتاج هذه الأشكال هو ، في الوقت نفسه ، إنتاج الواقع الاجتماعي أدباً»[٢٧] .

شعر النهضة

وتحدّد يمنى العيد التغييرات التي طرأت في بنية القصيدة في عصر النهضة كما يلي :

أ ــ القافية التي حوفظ عليها ولكن أصبح شكل الالتزام بها متروكاً للشاعر ، فهي مثلاً : مختلفة بين بيت وآخر مع التصريح (أبو شبكة في «غلواء») ، مختلفة كل بيتين (نعيمة في «النهر المتجمّد») ، ومختلفة كل مقطع (أبو ماضي في «الطلاسم») .

ب ــ التصرّف ببحور الشعر ، فكان الشاعر يلجأ إلى استعمال المجزوء منها ، ويقوم بتجزيء ما ليس مجزأً منها (. . .) .

ج ــ ازدهار الموشح (. . .)[٢٨] .

لكن أدونيس لم يرَ في تحولات عصر النهضة ما هو مهم ، وقال : «لم يُفدْ ما سمي «عصر النهضة» في الخروج إلى فضاء الشعر الحقيقي . كان على العكس ، من الناحية الشعرية استمراراً للإنحطاط . كان عصر احتذاء وتقليد واصطناع ، بحيث يبدو عصر الانحطاط بالنسبة إليه عصراً ذهبياً . فإن «عصر النهضة» أكثر إغراقاً في التبعية والتقليد»[٢٩] .

ومع بروز حركة الإحياء أو التيار الديني الإحيائي ، وبروز نزعته الإصلاحية في

البداية ، ودعوته إلى العودة للأصول الأولى للإسلام ، ومحاولته استيعاب المعطيات الحضارية الجديدة على المستويات الاقتصادية والفكرية والعلمية . . . مع بروز تلك الحركة الدينية انطلقت على مستوى الأدب حركة إحيائية موازية في الفترة نفسها الممتدة من النصف الثاني للقرن التاسع عشر حتى نهاية العقد الثاني من القرن العشرين . «وكان العاملون على تحقيق التجديد الأدبي في أواخر القرن الماضي يعتقدون بأن التقاليد الكلاسيكية يمكن بعد «إصلاحها» أن تستجيب لمتطلبات تطور الأدب العربي . و«الإصلاح» ينبغي أن يتجلى في بعث تقاليد القرون الوسطى المبكرة التي تشوهت في عصر الانحطاط كما يقال . وسار «إحياء» التقاليد في الشعر باتجاهين : طبع وإعادة طبع مؤلفات التراث العربي بكثرة (فقد كان المستشرقون الأوروبيون يمارسون طبعها حتى ذلك الحين) ، و«تجديد» مواضيع الشعر عن طريق الاقتباس من الشعراء الأقدمين (. . .) فقد لوحظ تأثير الشعراء القدامى على نتاج الكثير جداً من الشعراء العرب في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن الحالي . ففي قصائد محمود سامي البارودي يجد المرء ملامح مقتبسة من شعر أبي فراس الحمداني (٩٣٢ ــ ٩٦٨) ، وقلّد أحمد شوقي البحتري (٨٢٠ ــ ٨٩٧) وابن زيدون (١٠٠٤ ــ ١٠٧٠) وابن الخطيب (١٣١٣ ــ ١٣٧٤) ، كما قلّد الشاعر التونسي محمد الشاذلي خزنة دار قصائد أبي نواس . وتأثر الشاعر أبو الحسن بن شعبان بأبي تمام (٧٨٨ ــ ٨٤٥) والمتنبي (٩١٥ ــ ٩٦٥) والشريف الرضي (٩٧٠ ــ ١٠١٦) (. . .) ويلاحظ تأثير الشعر العربي القديم في نتاج الشاعر المجدد أبي القاسم الشابي (١٩٠٦ ــ ١٩٣٤)»[٣٠] .

إن حركة الإتباع الحديثة التي قادها البارودي وشوقي وحافظ واجهت الكثير من الهجمات ، خصوصاً من المهجريين (جبران ونعيمة) و«حركة الديوان» (العقاد والمازني) ، و«حركة أبولو» بمواقف بعض أطرافها (مطران وأبي شبكة) .

ويحدد د .نذير العظمة ثلاثة مسارات لحركة الديوان :

«المسار الأول : مسار النظرية والمفهوم . إذ يزعم فرسان «الديوان» أن الشعر لا يتغيّر إلا إذا غيّرنا نظرتنا إلى الشعر . لذلك استلهموا الرومانسية الإنكليزية في صوغ نظريتهم الشعرية التي حددت أن النفس الإنسانية هي مصدر الشعر لا نماذج السلف (. . .) .

أما المسار الثاني : فهو النقد التطبيقي الذي مارسه جماعة الديوان على الإبداع الحديث ، وقد حاول فيه العقاد والمازني بشكل خاص أن يزحزحا نظرية الأغراض القديمة ونظرية القصيدة من مواقعها كما مارسها الإبداع الحديث واستنبتا عوضاً عن ذلك النظرية الرومانسية محلها من حيث موحيات الشعر ومحتواه والقصيدة ، مضمونها ، وحدتها ، شكلها أو تجزؤها ، أركانها الأساسية ، لغتها وصورها إلى آخر ما هنالك .

أما المسار الثالث : فهو الإبداع الشعري أو الانتاج الذي تهافت أكثر مما يتهافت النقد التطبيقي في تجسيد المفهوم أو تبرير النظرية الشعرية اللذين بشّر بهما جماعة «الديوان» ، باستثناء عبد الرحمن شكري ، وقد حاول ، وهو الأكثر موهبة شعرية من زميليه ، أن يربط النظرية الجديدة ــ أي الرومانسية ، رغم أصولها الإنكليزية المكتسبة بسياق الشعر الوجداني عند العرب»[٣١] .

ويميّز نذير العظمة بين تجربة مطران وتجارب شوقي والبارودي وحافظ ، «فبينما سعى الشعراء الإتباعيون إلى إحياء القصيدة العمودية محاكين أو مقلدين ومعيدين النماذج العباسية ، فقد شدد مطران على خلق نماذج جديدة ، مفضلاً أن يقتدي معتزاً بشعراء الجاهلية»[٣٢] .

وإذا كانت الحياة والحضارة والوعي وسواها من العوامل تؤثر في طبيعة الشعر وتجدده ، فإن الشعر نفسه يؤثر لدى مطران كما لدى شوقي وحافظ «كواسطة تساعد على التحولات الاجتماعية ، فأرسل صيحته عالية ضد الطغيان ، وأشعل نار الحماسة للحرية والاستقلال في صدور مواطنيه في قصائده الملحمية : نيرون ، بزرجمهر ، وفتاة الجبل الأسود»[٣٣] .

وأجمع كثيرون على أن مطران كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد أو صاحب نظرية ، في حين كانت جماعة الديوان حركة نقدية تحمل النظرية ، بل «كانت أول حركة نقدية في شعرنا الحديث تبني نشاطها على أسس فنية مدروسة ، غير سابقة ولا مسبوقة . وكانت هذه وجهاً من وجوه التجديد»[٣٤] .

ويرى محمد فتوح أحمد أن «التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر ، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر ، نتيجة

تغيير يحدث في بنية المجتمع ، أي أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهراً فكرياً ، ولا شك أن نظرة إلى الواقع المصري منذ أوائل القرن العشرين ، وما كان يموج به من طموح قومي واجتماعي ، خير شاهد على ما نقول»(٣٥) .

دور الترجمة

إن واقع المجتمع العربي والشعور بالدونية الحضارية أمام الغرب جعل المثقف العربي يتطلع إلى المثال الغربي كمرجع ضروري للحاق بركب الحضارة . من هنا كانت الحاجة إلى التواصل مع الغرب الأوروبي عبر الترجمة التي نشطت كثيراً بدءاً من ثلاثينيات القرن الماضي ، إذ «أخذ المصريون يطّلعون على ترجمات مؤلفات الكتّاب الأوروبيين في التاريخ والفلسفة والجغرافيا (فقد صدر ١٧ كتاباً في الفترة من ١٨٣٣ حتى ١٨٤٩) ، ولكنهم لم يبدوا اهتماماً كبيراً آنذاك بالكتب الأدبية ولا بأفكار روسو (Rousseaux) (١٧١٢ ــ ١٧٧٨) وفولتير (Voltaire) (١٦٩٤ ــ ١٧٧٨) التنويرية . وقد مرّ زمن قبل أن يرفع شعار «فلنترجم» ، وهو الشعار الذي حظي بتأييد واسع من قبل المثقفين العرب»(٣٦) .

ولعل هذا الجو من الحماس إلى الترجمة والشعور بضرورتها الملحة جعل «شكري والشابي والشعراء الشباب ينادون بصوت واحد : تعالوا نتعلّم من أوروبا ، ونقرأ النتاجات الأوروبية ونترجمها إلى العربية . وكان هذا النداء قد تعالى في الشعر لأول مرة . ولذا يمكن القول بأن الظروف الملائمة جداً للإتصال بين الشعر العربي والشعر الأوروبي لم تتوافر إلا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين»(٣٧) .

يأخذنا الكلام على الترجمة إلى الكلام على الذين عاشوا الأدب الأجنبي بلغته الأصلية وتأثروا ، بل اكتسبوا بشكل مباشر كل ما طرح من أفكار تجديدية وساهموا مساهمة فعالة في أدبنا وشعرنا العربيين .

جبران والريحاني

وإذا كنا أتينا على ذكر المهجريين عامة ، فإن التوقف عند تجربة جبران (١٨٨٣ ــ ١٩٣١) والريحاني (١٨٧٦ ــ ١٩٤١) يكتسب ضرورته ، لما كان لهذين الأديبين من أثر في حركة التجديد التي تلتهما .

قام جبران بمحاولات جديدة «ليمحو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر ونثر ، من مقالة وقصيدة ، من قصيدة وقصة ، وهكذا ، لأنه إنما كان يكتب صدوراً عن الطبيعة الخلاقة ، إذ كان يهدف إلى حدسها وكشفها والقبض عليها بالعبارة ، بينما كان معاصروه يصرفون همهم إلى إحياء الأنواع الأدبية القديمة أو تطويرها أو إدخال بدائل منها إلى أدبنا الحديث»(٣٨) .

ويوازي أدونيس بين طموح جبران لتغيير النص الأدبي وبين طموحه لتغيير العالم ، إذ رأى «أن جبران كان يجمع في شخصه صوت الثائر وصوت النبي . ولهذا كان حدسه الشعري حدس تغيير لا تصوير ، كان يرفض العالم حوله ويطمح إلى عالم آخر جديد . ومن هنا كان الشعر عنده فرادة ؛ كان تجاوزاً وإضافة»(٣٩) .

وفي إطار التأثر بالشعر الأجنبي وتجارب الأوروبيين والأميركيين يقول يوسف الخال : «كان لثورة ويتمان الشعرية أثر بعيد في مستقبل الشعر أينما كان . وبفضله انطلقت حركة «الشعر الحر» التي دعت إلى التخلص من الأوزان المألوفة واعتماد نغم خاص بالشاعر ، يمنحه قدراً كبيراً من حرية التعبير عن تجربته الشعرية ، كما يضفي عليها نعمة البساطة التي تقرّبها من أذهان القراء وقلوبهم . وبفضل ويتمان أيضاً عرف الأدب العربي هذا الأسلوب الشعري عن طريق أمين الريحاني وجبران . وهو الأسلوب الذي دعي منذ ذلك الحين بـ«الشعر المنثور» . ولأمين الريحاني بوجه خاص ، محاولات فيه . ولم يكن هذا الأديب اللبناني على اتصال أدبي حميم بويتمان فحسب ، بل كان على اتصال شخصي به أيضاً»(٤٠) .

لم تكن محاولات جبران والريحاني التجديدية لتشكل تياراً شعرياً واضحاً ، وإن كانت حافزاً للكثير من الشعراء والنقاد بعدهم للعمل على كسر التقليد ، والبحث عن بنية جديدة تتناسب وروح العصر ، وتتوازى والتغيرات الحاصلة في المجتمعات العربية والحركات الثورية الاستقلالية في الوطن العربي . ويقول نذير العظمة : «فتحت محاولات جبران التجديدية السبيل أمام تجارب شعرية أكثر نضجاً وبتضافرها مع جهود أمين الريحاني في الاتجاه نفسه ، ساعدت القارئ العام على تقبّل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعري جديد يختلف جوهراً وشكلاً عن القصيدة التقليدية»(٤١) .

شكّلت تجربتا جبران والريحاني مفصلاً مهماً من مفاصل التحوّل في الكتابة الشعرية . لكن أثر هاتين التجربتين لم يكن بحجم الهزة المتوقعة لهما في الحركة الشعرية العربية ، أولاً ، لأن تغيير الشعر أصعب من تغيير أي نوع أدبي آخر في المجتمع العربي ، وذلك بسبب تمسك العرب بموروثاتهم وتشبثهم بالتراث الشعري ، كسلوك في المحافظة على ما سلف ، وكجزء من المحافظة على الأصول عامة ومنها الأصول الدينية .

الحداثة الشعرية وظروف الحرب

وحتى الآن لا تزال المعارك الأقوى التي تخاض بين القديم والحديث تتركّز على الشعر بخاصة ، فالحداثة الشعرية هي أكثر مواجهة من سواها من ضروب الحداثة الأدبية ، والشعراء الحداثيون أكثر تعرضاً من الروائيين والقاصين والمسرحيين وغيرهم من أعلام الأدب . فالشعر هو «ديوان العرب» وما عدا ذلك من مسرح ورواية وآداب حديثة ليست مدعاة للتمسك بها والذود عنها كما هي الحال بالنسبة إلى الشعر .

كان يجب أن تتعرض المنطقة لهزة قوية حتى يستطيع أصحاب المشاريع التجديدية في الشعر تمرير نظرياتهم ومفاهيمهم الجديدة ، وحتى تكون ولادة القصيدة الجديدة طبيعية ومنطلقة من الظروف المحلية ، فلا تقع في خانة الإسقاطات والتركيب الهش لوعي خارجي غريب على واقع عربي لا يتناسب معه .

ولعل المحطة الأبرز في تطور الشعر العربي والظروف الأقوى التي أثّرت في مسار القصيدة العربية الحديثة ، كانت في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وما رافقها في مجتمعنا العربي من حركات تحرّر ، هدفت إلى قلب الحياة السياسية والاجتماعية ، وشكّلت «الأساس لوعي المشكلات بالنسبة إلى القصيدة الجديدة»[٤٢] .

وهكذا فإن تجربة السياب وسواه من الشعراء الذين التفوا حول التجربة الجديدة ترافقت في العراق مع تمرّد سياسي وتمّرد اجتماعي وتطلع إلى رفض كل شيء والثورة على كل شيء . ومن جملة هذا كان التطلع إلى الثورة على الأشكال الأدبية القائمة .

«كان هذا في أواسط الأربعينيات بعد الحرب العالمية الثانية التي تركت سؤالاً خطيراً جداً ، بعد أن شاهد الناس أن كل موروث إنساني يقوّض في طرفة عين بقنبلة

هيدروجينية . بالتأكيد على الساحة الأوروبية ظهرت مدارس كثيرة كالعبث والسوريالية وسواها من نتيجة الإحباط والإحساس بالإنهيار ، وقد وصلت مردوداتها إلينا نحن الذين لم نشاهد إلا الوهج البارد للحرب ولكن في الوقت نفسه كان هناك التمرد والتحرّر . كان هناك ثورة على الحكم الملكي ، على الإقطاع ، تمرّد سياسي ، وتفجّر ضد الحريات المكبوتة . كل هذا ساعد على أن تجد حركة هؤلاء الشباب (في العراق) صداها لدى النفوس المتمردة عموماً» ـ كما يقول الشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد ـ(٤٣) .

ويتوافق شفيق الكمالي وعبد الواحد في نظرتيهما الى ظروف التجديد في نهاية النصف الأول من القرن الحالي فيقول الكمالي : «البدايات في الأربعينيات كانت في العراق . ويبدو لي أن من جملة أسبابها ما أعقب الحرب العالمية الثانية من تأثيرات وانعكاسات ، ولذلك نجحت محاولات بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وأخذت مداها . إن التجديد كما نرى مسألة تاريخية وطبيعية مرتبطة بسير التاريخ (. . .) كانت البدايات الأولى قبل الأربعينيات فاشلة لأنها كانت منفصلة أساساً عن الواقع ، ولأن الظروف الموضوعية لم تكن قد حصلت بعد»(٤٤) .

ويتابع الكمالي مسألة التجديد في العراق فيقول : «في العراق كانت الظروف الموضوعية مهيأة لولادة هذا الشعر الجديد ولادة طبيعية ، ولولا ذلك لما نجحت ، ولكانت مجرّد رغبة أو نزوة . والتجديد لم يكن يوماً رغبة شخص بقدر ما هو قدر تاريخي ونضج معيّن وظرف يملي ذلك . فلا بد من توفر ظروف معينة كما قلت»(٤٥) .

ومعظم التحليلات والأبحاث التي درست ظروف تجديد القصيدة العربية ركّزت على الظروف نفسها التي ذكرناها وأكدت ملاءمتها لاكتشاف لغة جديدة أو نص جديد أو خطاب جديد .

وإذا كنا أوردنا سريعاً الظروف السياسية والاجتماعية أو بشكل عام الظروف الموضوعية التي جعلت الأدب عامة يتحوّل ويتجدّد ويتغيّر ، فإننا في القسم التالي سنتابع الظروف الذاتية والتحوّل الداخلي للنصوص الشعرية ، بل التحولات التي تباطأت في زمن وتسارعت في زمن آخر تبعاً لظروف الحياة والمجتمع أولاً ، ووعي النقاد والشعراء أنفسهم وإدراكهم لضرورة التحوّل ثانياً .

٣ ـ تحولات مفهوم الشعر

تحوّل مفهوم الشعر مع التحولات التي طرأت على الحياة ، ومع التحولات الحضارية والغنى الثقافي والنقدي الذي تطور من عصر إلى آخر . وإذا كان التراث الشعري العربي غنياً وبارزاً في تاريخنا ، فإن التراث النقدي كان ثرياً أيضاً ، وإذا كان حجم ما وصلنا منه كافياً لنعته بالغنى فإن ما ضاع وفقد من التراث ليس بقليل(٤٦) .

وما يمكن أن يقال في نقد الشعر أو مفهوم الشعر لدى النقاد أو الشعراء ، هو أنه كلما ارتبطت معرفة هذا المفهوم بالمفاهيم الفلسفية الأخرى ، كلما كان المفهوم مرتكزاً إلى أسس أكثر إقناعاً ، وكلما كان الناقد بعيداً عن الفلسفة ، وغير مكترث للمفاهيم الإنسانية الأخرى ، فإن ما يقدمه يبقى عرضة للتغيير والتبديل والإهتزاز . لذا فإن أصحاب المفاهيم الفلسفية المتكاملة من النقاد والشعراء كانوا الأنجح في وضع أعمالهم النقدية النظرية والتطبيقية أمثال ابن طباطبا (ت ٩٣٣) ، قدامة بن جعفر (ت ٩٤٨) ، سنان بن ثابت (ت ٩٤٢) وابن الهيثم (٩٦٥ ــ ١٠٣٩) .

إذا كنا نقدم لمفهوم الشعر لدى شعراء قصيدة النثر ، بوضع سلسلة المفاهيم المتتالية التي سبقت المفهوم الحديث ، إنما نبغي من ذلك معرفة حقيقية تميّز هذه المرحلة الشعرية ، ونفهم بدقة أكبر معطيات المفهوم الجديد ، ومن ثم ارتباطه بالمفاهيم الأخرى والتراث العربي الشعري والنقدي .

وإذا بدأنا من عصر أبي تمام الذي اعتبره كثيرون من أهم المجددين في عصره ، فإنه رغم ما أبدى من توق إلى التجديد بقي متمسكاً بالأصول الأساسية ، وهذا ما يبدو جلياً في وصيته التوجيهية لتلميذه البحتري : «وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، فما استحسنه العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتنبه ترشد إن شاء الله»(٤٧) .

ويعلّق عبد القادر القط على موقف أبي تمام في وصيته للبحتري قائلاً : «ربما كان مفهوم أبي تمام السابق سبباً في انحصار تجديده داخل الإطار التقليدي ، التجديد الذي لم يتعدّ الإغراق في الصور المجازية والخروج فيها عن حدّ البساطة فضلاً عن الغموض والتعقيد في الأسلوب ، والمبالغة المفرطة»(٤٨) .

يتفق هذا الكلام مع رأي عز الدين إسماعيل : «كان ينبغي أن يتطوّر الشعر العربي من قبل على يد البحتري وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، بل كان ينبغي من قبل أن يتطور على يد بشار بن برد ، لكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث»(٤٩) .

ورغم كلام أدونيس الكثير على تميز أبي تمام بمعانيه وصوره ولغته ، ورغم اعتباره له «رمزاً للخروج على عمود الشعر» يتساءل : «لكن ، هل كان خروجه عليه ، خروجاً على الشعر؟» . ويكتفي أدونيس بإيراد أربع نقاط تميز شعر أبي تمام :

« ١ ــ المعنى غير المألوف .

٢ ــ الغموض .

٣ ــ الصورة الشعرية غير المألوفة .

٤ ــ استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، أي (نقل اللفظ عن معناه المعروف)»(٥٠) .

تمرد المتنبي على البدء بالنسيب كما جرى عند شعراء عصره ، كما رفض أبي نواس الوقوف على الأطلال ودعا الى الحديث عن الخمر . وأضاف سواهما الكثير من المناحي التجديدية التي لم تدخل كلها في باب التجديد الجوهري والأساسي على بنية القصيدة العربية القديمة لدى أسلافهم . ويعني ذلك أن مفهوم الشعر لدى شعراء العصر العباسي لم يشهد انقلاباً مهماً . فماذا قدم النقاد في هذا المجال؟

في التقدم القديم

تأثّر النقاد العرب بالفلسفة ، وفي مجال نقد الشعر كان الأثر الأساسي لنظريات أرسطو التي نقلت إلى العربية ، خصوصاً كتابه «في علم البيان والشاعرية» الذي أفاد منه ابن سينا (٩٨٠ــ١٠٣٧) وابن رشد (ت ١١٢٦) بشكل أساسي .

وكان الجاحظ (٧٧٥ ــ ٨٦٨) على صلة بفلسفة أرسطو (٣٨٤ ــ ٣٢٢ ق .م .) ، وهو «أول من اعتنق مذهب الصناعة ، والصياغة والتصوير . ويرى أن سر الجمال والخلود في الأدب هو الصياغة وجمال العبارة . وفي ذلك قوله : (والمعاني مطروحة في الطريق ،

يعرفها العجمي والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر الألفاظ وسهولتها ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير)»[٥١] .

ولم يهمل الجاحظ المعاني فهو يقول : «إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً عن الاستكراه ، ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلّف صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة»[٥٢] .

أما إبن طباطبا فقد عرف الشعر على أنه : «كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمل الناس في مخاطباتهم ، بما خصّ به من النظم الذي إن عدّل من جهته مجّتة الأسماع ، وفسد عن الذوق . ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه»[٥٣] .

يهتم إبن طباطبا في تمييزه الشعر بالإنتظام اللغوي للشكل . ويرى جابر عصفور التقاء بين فكرتي الجاحظ وابن طباطبا حول المعاني الملقاة في الطريق ، لكنه يميّز ابن طباطبا عن الجاحظ بأمرين ، أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها ، فلا يسوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة ، وثانيها أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهماً أرحب ، يسوي بين المعنى والمحتوى ، كما يسوي بين الشكل والألفاظ»[٥٤] .

ويرى جابر عصفور أنه «عند إبن طباطبا يستوي المعنى الشعري مع المعنى النثري ، بعد أن ردّ أساس النظم الشعري إلى التفكير النثري»[٥٥] .

ولم يكن قدامة بن جعفر بعيداً عن الفلسفة ، لكن «أعطى للشعر تحديداً عادياً فقال : (إنه قول موزون مقفى يدل على معنى) . أما التحليل الأوسع لهذا التحديد ، فقد دفعه للاستنتاج حتى يقول : [إن العناصر المتتابعة للشعر هي أربعة : اللفظ ، المعنى ، الوزن ، التقفية]»[٥٦] .

لكن قدامة كما يرى جابر عصفور «يسلّم بأن الشعر يوصل القيم توصيلاً متميزاً ، بمعنى أن الشعر لا يقدم الفضائل تقديماً حرفياً وإنما يقدمها تقديماً شعرياً»[٥٧] . ولما كان نقد

الشعر يعتبر لدى النقاد علماً متصلاً بفقه اللغة ، فإن جابر عصفور يعتبر أن ما تميّز به قدامة يكمن في أنه «أراد أن يقيم علماً يميّز جيد الشعر من الرديء ، وأدرك أن الخطوة الأولى لقيام علم الشعر هي استقلاله عن علوم اللغة وغيرها ، وارتباطه بطبيعة مادته الخاصة وهي القول الموزون المقفى (. . .) وحاول أن يطبق قواعد المنطق على الشعر في تقسيم العناصر المكوّنة لمادة الشعر»(٥٨) .

أما ابن قتيبة (٨٢٨ ــ ٨٨٩) فيصف الشعر وأهدافه بالقول : «الشعر معدن علم العرب ، وسفر حكمتها ، وديوان أخبارها ، ومستودع أيامها ، والسور المضروب على مآثرها ، والخندق المحجوز على مفاخرها ، والشاهد العدل يوم النفار ، والحجة القاطعة عند الخصام . . . ومن قيدها بقوافي الشعر ، وأوثقها بأوزانه ، وأشهرها بالبيت النادر ، والمثل السائر ، والمعنى اللطيف ، أخلدها على الدهر ، وأخلصها من المجد ، ورفع عنها كيد العدو ، وغضّ عين الحسود»(٥٩) .

وقال الفارابي (ت . ٩٥٠) إن «قوام الشعر وجوهره . . . أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر ، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»(٦٠) . وعند ابن سينا (٩٨٠ ــ ١٠٣٧) «إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى»(٦١) .

ويقول جابر عصفور في اقتران الوزن ، لدى الفارابي وابن سينا ، بالتخييل الشعري أو المحاكاة أنه «ليس أمراً عشوائياً ، أو مجرّد إكمال شكلي لتعريف الشعر . وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه ، من حيث تأثيره الذاتي في المتلقي ، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنغم ، سواء أكان الحديث عن الشعر عموماً أو عن الشعر العربي على وجه التخصيص . ولذلك قال الفارابي [إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما يكثر من الأمم التي عرفنا أشعرهم] ، كما قال [إن الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية] . ولذلك ــ أيضاً يؤكد إبن سينا ضرورة اقتران التخييل والوزن حتى يحدث الشعر أثره ، لأن الشعر

ـ فيما يقول ـ [لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي إيقاع متناسب ، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس ، لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب]»(٦٢) .

وإذا كان النقاد السابقون على الجرجاني لم يقتنعوا أو لم يدركوا مسألة وحدة العمل الأدبي التي نادى بها أرسطو ، فإن عبد القاهر الجرجاني هو أهم من قال بوحدة اللفظ والمعنى أو الترابط التام بينهما ، وأكثر نقاد العرب إفصاحاً في هذه القضية ، حتى أن النقاد الحديثين أدركوا قيمة ما قدمه من وعي عميق ودقيق في هذا المجال بين النقاد القدامى .

إن موقف الجرجاني من اللفظ والمعنى ورده على معارضيه اللفظيين «لا يخرج عن مفهوم الناقد المعاصر «هربرت ريد» (H. Read) الذي يعرف الشكل بأنه الهيئة التي يتخذها العمل الفني (. . .) ولا يخرج عن مفهوم «كروتشه» (Groce) الذي يقول [إن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية ، أعني الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة ، بل الوحدة العيانية الحية]»(٦٣) .

وإذا كان ريتشاردز (I.A. Richards) يقول : «مما لا شك فيه أن وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل»(٦٤) ، فإن ذلك لا يبعد كثيراً عن موقف الجرجاني أيضاً .

ويأتي رأي حازم القرطاجني (ت . ٨٣٠) ليجمع بين الفلسفة والنقد الأدبي ويميّز بين الشعر وبقية المعارف مؤكداً على العلم بالشعر كصناعة مستقلة تستعين بالمنطق الفلسفي والفقه اللغوي دون أن تخضع لقياسيهما ، وعلى أن الخاصية العامة للشعر هي في التخييل .

ويعرف ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) الشعر على أنه «الكلام البليغ ، المبني على الاستعادة أو الأوصاف ، المفصل أجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة»(٦٥) .

في نقد النهضة

أما المرحلة اللاحقة أو مرحلة النهضة الشعرية على أيدي البارودي (١٨٤٠ ـ ١٩٠٤) وصبري وشوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) ، فيصفها عز الدين

إسماعيل بقوله : «أشير سريعاً إلى أن مدرسة العقاد قد أدخلت ، ولا شك ، على مفهوم الشعر الذي كان سائداً ، تعديلاً يعد جوهرياً ، فقد صار الشعر على أيدي أفراد هذه المدرسة ، كشكري والعقاد والمازني ومحمود عماد ، عملاً يتسم بطابع الجدية ، ويحرص على احترام متلقيه (. . .) أما الإطار الشعري أو إطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييراً جوهرياً ؛ فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة ، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن إدخالها على القصيدة ، تخفيفاً من حدة الأوزان أو رتابة القوافي»(٦٦) .

ويصف عز الدين إسماعيل مفهوم الشعر في تلك المرحلة أيضاً : «إن نهضتنا النقدية في القرن العشرين قد وضعت مشكلة الصورة التقليدية للقصيدة العربية نصب عينها ، فوجدنا «العقاد» منذ اللحظة الأولى يحمل على هذه القصيدة ممثلة في شعر «شوقي» . وقد كانت هذه الحملة تدعو إلى «وحدة القصيدة» ، أي وحدة الغرض من جهة ، كما أن تكون القصيدة «بنية حيّة» من جهة أخرى .

أما شوقي والمدرسة القديمة فقد أفادت من هذا النقد ، أو لعلها أفادت شيئاً واحداً هو وحدة الموضوع ، فقد بدأ الشعراء يركزون عملهم في القصيدة حول غرض واحد . وظهر أثر ذلك في أن الشعراء راحوا يضعون العناوين المختلفة لقصائدهم ليدلوا على موضوعها بعد أن كانوا يسمون القصيدة بحسب حرف الروي في قافيتها فيقولون السينية أو النونية . ولكن الاكتفاء بوحدة الموضوع لم يخرج القصيدة العربية من إطارها الغنائي ، ولم يضف إليها قيماً جديدة . فشوقي يتحدث عن النيل وعن شكسبير فيلتزم موضوعاً واحداً ، ولكن القصيدة رغم ذلك تظل غنائية في جوهرها . أما من حيث البناء فلم يحدث في صورته القديمة أي تغيير ، وظلت الصورة التقليدية لبنية القصيدة هي السائدة ، ولم يتحقق مفهوم «البنية الحية»(٦٧) .

ويقول العقاد : «أما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة . فملؤوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع . وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليذيلوا بها كتب البيان والبديع ،وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس . وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى

الأطفال في جمع الحصى الملوّن وتنضيده . وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت . أو يشبك المصراع بالمصراع ، ويخلط كلامه بكلام غيره . وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر . لأنه يلتزم حرف الروي في كل بيت وعروض البحر في كل قصيدة»(٦٨) .

ودعا طه حسين (١٨٨٩ ــ ١٩٧٣) إلى التجديد في الشعر قائلاً : «وليس على أحد حرج من التجديد في الشعر أوزانه وقوافيه ، وقد جدّد القدماء من العرب في شعرهم ، فابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في العصر الجاهلي ، وابتكروا في العصور المتأخرة أوزاناً لم تكن في الشعر الإسلامي الأول ، وصنعوا بالقافية مثل ما صنعوا بالوزن» .

وتابع طه حسين : «عرفوا ألواناً من الموسيقى لم يعرفها قدماء العرب وعرفوا فنوناً من الغناء ، لم يعرفها قدماء العرب أيضاً ، فلاءموا بين شعرهم وبين ما عرفوا من ألوان الموسيقى والغناء . وأتيحت لهم حضارة جديدة ، أثارت في نفوسهم عواطف وأهواء جديدة ، بل غيّرت طبائعهم وأمزجتهم تغييراً فلاءموا بين هذا كله وبين ما أنشأوا من الشعر (. . .) فتقصير الأوزان الطوال وابتكار أوزان جديدة ، والمزاوجة بين القوافي ، والمخالفة بينها أحياناً . (. . .) جدّد الشعراء في أوزان الشعر وقوافيه ، كما جددوا في صوره ومعانيه ، ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم»(٦٩) .

ويتابع طه حسين أفكاره التجديدية في الشعر داعياً إلى تحرّر الشباب من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم ، طالباً منهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ومبدعين فيما ينشئون غير مسفين إلى سخف القول وما لا غناء عنه(٧٠) .

هكذا يؤسِّس طه حسين لأفكار جديدة أكثر تطوراً وتدقيقاً في طبيعة تغيير بنية القصيدة ككل ، وإن كان في ما قاله يتكلم على الشكل .

ويستهل ميخائيل نعيمة تعريفه الشعر فيقول مبسطاً : «إن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعراً . وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكّن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً»(٧١) .

وإذا كان النقاد العرب القدامى انقسموا بين مناصر لوحدة القصيدة ، ومحبذ لوحدة

البيت ، فإن الانقسام لم يكن حاداً ولم تكن الآراء واضحة وحاسمة ، وقلة هم الذين انحازوا بشكل واضح لأحد الرأيين ، وممن انحازوا لوحدة القصيدة : ابن طباطبا ، الحاتمي ، عبد القاهر الجرجاني ، وحازم . أما الذين انقسموا بين التأييد الصريح لوحدة البيت والتعصب لها وبين الذين ناهضوا «التضمين» : ابن سلام الجمحي ، الصولي ، القاضي الجرجاني ، الصابي ، المرزوقي ، الجاحظ وسواهم .

وإذا لم يكن لمفهوم الوحدة العضوية الحديث ، وجود في نقدنا العربي القديم ، فلا تثريب على نقادنا القدامى إذا ما راعينا ظروف عصرهم ومفاهيمهم الفكرية المختلفة ، وليس لنا أن نطالبهم بأكثر مما فهموا من الوحدة . صحيح أن بعضهم عرف أو اطلع على رأي أرسطو ، لكنه لم يفد منه الإفادة المرجوة ــ على حد قول إحسان عباس[٧٢] .

أما وحدة الموضوع فكانت مثبتة في الكثير من النصوص العربية القديمة في العصرين الجاهلي والإسلامي ، وقد ساعد الأسلوب القصصي على تلاحم وترابط الأبيات ، ولا يزال هذا الأسلوب مستخدماً حتى الآن ، في القصيدة الجديدة .

في النقد الحديث

«وبدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً «مفصلاً» بحجم الموضوع المطروق ، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية ، وملمحاً من ملامح «الشخصية» الشاملة لهذا الكيان الغني الوليد الذي هو «القصيدة» .

«ويستحضر عز الدين إسماعيل ، مستنداً إلى ستوفر في كتابه «طبيعة الشعر» المفهوم الشعري الحديث الذي يرى القصيدة [شخصية مندمجة ، وملتحمة ، وحية ، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر ، إلى حد يستحيل معه فصلهما»]» .

«ويرى أدونيس بدوره في القصيدة العربية الحديثة : وحدة متماسكة حية ، ومنوعة ، تجب دراستها ككل غير قابل للإنقسام إلى مضمون وإلى شكل»[٧٣] .

كانت أفكار جبران وأمين الريحاني الجديدة فاتحة مرحلة جديدة في فهم الشعر ، وإذا

كان معظم الشعراء العرب ، بين الحربين ، لم يتابعوا جبران في طريقته الشعرية ، فإنهم ألحّوا مثله ، على ضرورة الخروج من القوالب القديمة ، وعلى رغبتهم في التجديد . نذكر بينهم ، أولاً ، وجهين غائبين أرى فيهما أساساً من أسس الجمالية الشكلية التي لا تزال تؤثر تأثيراً كبيراً في تفهّم الشعر العربي وتذوقه . الأول هو أديب مظهر . فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها والتي لم تكن في مستوى شعري عال ، فاتحة أدّت إلى أن تكشف ، لبعض الشعراء ، وبخاصة في لبنان ، بعداً جديداً في اللغّة الشعرية هو البعد الرمزي ، لكن بمداليله وخصائصه الغربية على الأخص . وقد وصف الياس أبو شبكة هذه الفاتحة في كتابه «روابط الروح والفكر بين العرب والفرنجة» بأنها شؤم ووباء . أما الوجه الثاني فأكثر أهمية ، لأنه أكثر استغواراً في الأصول الشعرية وأكثر تمكناً من اللغة العربية وأسرارها ، وهو خليل مطران . فقد تبنى خليل مطران التجديد الشعري ودعا إليه ، وحاول ما أمكنه أن يطبق دعوته في شعره . يقول سنة ١٩٣٣ في مجلة «الهلال» عدد تشرين الثاني : «إن الفن ينضج في جو من الحرية ، وهذه القيود الثقيلة ، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن . على أن للقدماء طريقتهم ، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا»(٧٤) .

وعن مفهوم التجديد في القصيدة الحديثة ، وتحديداً في شعر التفعيلة ، تقول د .يمنى العيد : «إن محاولة الشعر الحر ليست كمحاولة إيجاد أبحر جديدة ، فهذه الأخيرة أمر عرفه الشعر العربي في العصر العباسي الذي شهد ، كما يقول د .إبراهيم أنيس ، [أشكالاً مختلفة لنظم الشعر ، منها المواليا] ، أضف أن النظم في إطار البحر يبقى مقيداً بالإطار الكلاسيكي أي بقيود وزن معين كما بالبيت والشطر والقافية ، وليس تجديداً إلا بإضافة بحر إلى بحور الخليل المعروفة ، إنه إيقاع جديد في إطار القوانين الكلاسيكية لموسيقى الشعر ، في حين أن الشعر الحر ، وإن كان قائماً على التفعيلة فهو يفسح مجالاً واسعاً أمام الشاعر للتشكيل الوزني الجديد في الشعر ، المنفلت من قيود الوزن المحدد بتقسيمات الشطر والبيت ، بحيث يصبح الوزن أو الموسيقى إيقاعاً داخلياً تبوح به التفعيلة في تشكّلها صوراً شعرية ليس إيقاعها إيقاع زمنها الخاص»(٧٥) .

ويقدم أدونيس تعريفاً جديداً للشعر قائلاً : «الشعر العربي القديم غناء أو تأمل ضمن

إطار جزئي من الحياة والعالم ، وإطار ثابت من التعبير . وكان معناه يقوم أساساً على الشكل . الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون تجربة شاملة ، أن يكون موقفاً من الإنسان والحياة والعالم .ولم يعد معناه يقوم على الشكل ، بمعنى أن النثر اليوم يمكن ، في بعض الحالات ، أن يعتبر شعراً ، ومعناه اليوم يقترن بالخلق والتغيير ، لا بالصناعة والوصف كما كان الأمر قديماً . لم يعد الشعر شكلاً وإنما أصبح وضعاً أو حالة»(٧٦) .

ويرد أدونيس على النقد القديم الذي اعتبر أن «الشعر هو الكلام الموزون المقفى» قائلاً : «إنها عبارة تشوّه الشعر ، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، إلى ذلك ، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ، فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية . وذلك حكم عقلي منطقي»(٧٧) .

وتبرز في النقد الجديد مسألة الرؤيا في الشعر فيقول أدونيس : «القصيدة شكل إيقاعي ، واحد أو كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل ، بالضرورة ، من القصيدة أثراً شعرياً . فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد ، أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي . القصائد ، كشكل إيقاعي لا غير ، ليست شعراً ، بل مصنوعات شعرية . إذ ليس الشعر علماً ينميه ويطوّره ، شيئاً فشيئاً ، بحّاثون وعلماء . ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأنظمة»(٧٨) .

من جهة أخرى تحدّد نازك الملائكة صورة شعر التفعيلة على أنها «ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل ، وتحل محلها ، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر»(٧٩) .

ويبتعد أدونيس في تعريفه للقصيدة الجديدة عن حصرها بشكل محدّد قائلاً : «لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل ، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة ، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموّج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً . لم يعد الشكل جمالاً وحسب ، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت (. . .) إن واقع القصيدة كلها : لغة غير منفصلة عما تقوله ، ومضمون ليس

منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري ، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة»[٨٠] .

ويوضح أدونيس أكثر فيقول : «فالدال والمدلول ، والشكل والموضوع في الشعر يولدان معاً . بمعنى آخر ، لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتها ، بل رؤى ووجهات نظر . طبيعي إذن أن لا تكون هناك قاعدة صالحة إلى الأبد . لذلك ليس امتياز الشعر أن يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شأن العلم ، بل امتيازه في أنه يسبق القاعدة ، ويحرّر الطاقة . يفجّرها ويضيئها»[٨١] .

نتيجة التحوّل الجديد في القصيدة العربية ، وتغيّر مفهوم الشعر في العصر الحديث ، ووسط الظروف الموضوعية الجديدة بدأت مرحلة انتقالية لوحظت في قصائد السياب (بور سعيد ، المومياء ، وعدد من قصائد في مجموعة «أنشودة المطر») ، إذ امتزجت في القصيدة الواحدة عمودية الشعر وشعر التفعيلة ، في حين بدا التنويع في المجموعة الواحدة لدى أدونيس أيضاً فنرى قصيدة عمودية وإلى جانبها قصيدة تفعيلة ، أو نلاحظ اختلاط الأسلوبين في قصيدة واحدة مثل «الفراغ» من «ديوان أوراق في الريح» ، قبل أن تبدأ قصيدة النثر وتختلط بشعر التفعيلة عنده في القصيدة الواحدة أيضاً .

وفي ظل هذا التحوّل قال يوسف الخال رأيه : «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها . الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتغيّر سيرها . وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته ، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته»[٨٢] .

قضايا خلافية

إن تطور الشعر مع تطور الحياة لم يجعل نصوص الشعراء متوازية من حيث الشكل أو المضمون ، أو متوازنة في وحدتها العضوية ، فمنذ العصور القديمة للشعر كانت الآراء مختلفة ، إن بين الشعراء أنفسهم أو بين النقاد ، ودائماً كان الصراع يتخذ شكل مواجهة بين القديم والجديد ، وقد روى ابن الإعرابي مثلاً عن أحد الرواة أنه قال «كنا عند ابن الإعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه ، فسكت . فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر؟ قال ، فقال : بلى ، ولكن القديم أحب إليّ»[٨٣] .

وروي عن الأصمعي (٧٤٠ ــ ٨٢٨) أنه قال : «بشار (٧١٤ ــ ٧٨٤) خاتمة الشعراء ، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم» . وكان عمرو بن العلاء لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين . فلما سئل عن الأخطل التغلبي (٦٤٠ ــ ٧١٠) قال : لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا»[٨٤] .

هذه نماذج بسيطة من الخلافات القديمة ، أما النماذج على الخلافات الحالية فهي واضحة وبيّنة من خلال نماذج القصائد المختلفة الأساليب ، بين العمودي وشعر التفعيلة وقصائد النثر من حيث الشكل ، وبين قصائد المعنى وقصائد اللفظ وقصائد الوحدة الموضوعية والعضوية وإلى ما هنالك من أصناف بناء القصيدة .

وليس الشكل الخارجي بالطبع هو الذي يحدّد حداثة القصيدة أو قدمها ، إذ إن قصيدة النثر يمكن أن تكون تقليدية وقصيدة العمود يمكن أن تكون حديثة ، وفي هذه القضية الخلافية يقول أدونيس : «يزعم بعضهم ، انسياقاً وراء وهم استحداث المضمون ، أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو ، بالضرورة نص حديث . وهذا زعم متهافت . فقد يتناول الشاعر هذه الانجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية ، ومقاربة فنية تقليدية . كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي ، تمثيلاً لا حصراً ، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء ، باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية . فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته ، أو مجرد تشكيليته ، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته»[٨٥] .

نستنتج مما تقدم

١ ــ ضرورة ارتباط مفهوم الشعر بالتطور الحضاري للمجتمع .

٢ ــ إن التسارع الذي حدث في تجديد الشعر خلال القرن العشرين يترافق والتسارع في الأحداث والتطورات التي حدثت في العالم .

٣ ــ إن الاتصال بالحضارات والانفتاح على الشعوب الحضارية يفتح الوعي على الحركة في اتجاه التجديد والتطوير واللحاق بركب الحضارة الأرقى .

٤ ــ ان وعي الشاعر هو الذي يجدّد أحياناً مستوى الكتابة ، فهناك من يتخلّف عن

حضارة المجتمع وهناك من يتقدم على تلك الحضارة ويسبقها بأشواط . وهذا ما يجعلنا نفهم كيف أن «رباعيات الخيام» كتبت لعصر وجمهوره غير عصر وجمهور الخيام نفسه .

٥ ــ إن مفهوم الشعر هو واحد من مفاهيم متكاملة ترتبط بالفلسفة ، والمفاهيم الجديدة لا بد تنتجها فلسفة جديدة ، فالفلسفة التي تعمل على تغيير الإنسان وتطوير وعيه ، ليست منفصلة أو منقطعة عن المفاهيم الأدبية .

٦ ــ كل تجديد لا بد وأن يواجه بصراع حاد من قبل المحافظين .

٧ ــ كل تجديد له ما يبرّره من ظروف . فظروف التجديد في العصر العباسي مختلفة عما جاء به أهل الأندلس ، ومختلفة عن ظروف القرن العشرين ، فلكل تجديد عالمه الخاص الذي تترتب عليه طبيعة الأسلوب والشكل الذي ينقل صورة الحياة نفسها ، فرتابة الصحراء بعيدة كل البعد عن صخب الحياة في القرن العشرين ، وعالم الأندلس مختلف جداً عن عالم العصر الأموي . وقد يتزامن عالمان دون أن يتشابها في نتاجهما .

٨ ــ إن عاملاً يمكن أن يضاف إلى عوامل ابتداع أشكال جديدة هو عامل الحرية ، تلك التي جعلت المهجريين في أميركا الجنوبية المتخلّفة في عصر النهضة ينتجون أعمالاً إبداعية جديدة متجددة .

٩ ــ لم يكن عصر النهضة عصر نهضة شعرية ، فكل من تحرّك فيه من اتباعيين وإحيائيين وحركات أدبية لم يأتوا بجديد مهم وجوهري ، وإنما نفضوا الغبار عن قوة القصيدة العربية وحضورها بين الناس . على أن ما جاء به المهجريون من محاولات تجديدية تدخل في باب التأسس لا التأكيد على قيام تيار أدبي جديد . فبقيت في إطار الجهد الفردي الذي تستفيد منه الأجيال اللاحقة أو التيارات التي تشكلت فيما بعد .

١٠ ــ كان للفلسفة اليونانية وأرسطو بشكل خاص أثر في الحركة النقدية القديمة للشعر العربي .

١١ ــ تطور تعريف الشعر من النقد القديم إلى النقد الحديث ، بل انقلبت المفاهيم كلياً ،

فتطورت القصيدة ، من حيث الشكل ، من وحدة البيت ، إلى وحدة القصيدة في الموضوع ، ووحدتها العضوية فيما بعد . وتطورت أيضاً من القصيدة العمودية ، إلى اختراقات للعمود كان أبرزها الموشح قديماً ، إلى اختراقات عصر النهضة بما فيها من شعر مهجري ، وصولاً إلى القصيدة الحرة وقصيدة النثر .وطال تطور القصيدة بنيتها الداخلية والعلاقات التي ينتظم فيها الدال والمدلول ، المعنى واللفظ أو الشكل والمضمون ، كما تبرز فيها الرؤيا .

١٢ ــ بعد الحرب العالمية الثانية حدث الانفجار المهم في بنية القصيدة العربية مع ثورة شعر التفعيلة ، وتالياً مع نموذج قصيدة النثر .

إذا كانت قصيدة النثر تطوراً طبيعياً وتعبيراً عن أثر التغييرات التي حدثت في العالم فإن أسئلة عديدة يمكن أن نطرحها قبل الدخول في عالم هذه القصيدة وطبيعتها :

هل تعبّر قصيدة النثر عن تطور حضاري جديد وخاص أم نتيجة إفراز مرحلة واحدة مع الشعر الحر؟ هل يعني أن ظروف نشوء قصيدة النثر في مجتمعنا لها خصوصيتها وحيزها المستقل عن تطورات نهاية النصف الأول من القرن العشرين من الناحية الحديثة والحضارية ، وما هو الدور الذي لعبته مجلة «شعر» أو «تجمع شعر»؟ وهل اكتسبت قصيدة النثر شرعيتها بين الأساليب الشعرية الأخرى أم أننا ما زلنا في مرحلة السؤال عن شرعيتها؟

أسئلة نحاول الإجابة عنها في الفصول التالية .

هوامش الفصل الأول

(١) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط(١)، ١٩٧٨، ص ١٧٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٤) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ط٣، بيروت ١٩٨٣، ص ١٣.

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ط٢، بيروت، ص ٤٦.

(٦) Suzane Bernard: Le Poême en prose de Beaudlaire jusqu'a nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959, imp 1988, P. 575.

(٧) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٢٢.

(٨) حسين، طه: المجموعة الكاملة (الأدب والنقد)، م٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص ٣٩٩.

(٩) خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، ص ٢٢.

(١٠) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، (لا طبعة، لا تاريخ)، ص ١٤.

(١١) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط٥، بيروت ١٩٧٨، ص ،ص، ٥٤، ٥٥.

(١٢) مجلة «شعر»: أخبار وقضايا، العدد الثالث، السنة الأولى، م١، ص ١١٤.

(١٣) يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة ١٩٨٥، ص ،ص: ٢٣٤، ٢٣٥.

(١٤) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ٣٢.

(١٥) أدونيس: المرجع السابق، ص ٣٨.

(١٦) أدونيس: المرجع السابق، ص ٤٣.

(١٧) مجلة «شعر»، مقالة بعنوان: القديم والجديد في الشعر العربي عامة، العدد الثاني عشر، السنة الثالثة، ص، ص ١٠٨، ١٠٩.

(١٨) المرجع السابق ، العدد نفسه ، ص ١١١ .
(١٩) عباس ، إحسان : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، ط ٥ ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ، ص : ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ٢٤٤ .
(٢٢) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، مترجم عن الفرنسية في طبعته ، باريس ١٩٧٨ .
(٢٣) المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ــ مشروع تساؤل ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٥ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٩١ .
(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٩٢ .
(٢٦) مجلة «شعر» ، العدد السادس عشر ، السنة الرابعة ، من مقالة : العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .
(٢٧) العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٠٦ .
(٢٨) المرجع السابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .
(٢٩) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ٧٦ .
(٣٠) كتاب سوفيات : بحوث سوفياتية في الأدب العربي ، موسكو ١٩٧٨ ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ . ١٦٨ (من بحث لكوديلين) .
(٣١) العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية ، ط ١ ، السعودية ، ص ٤٣ ، ٤٤ .
(٣٢) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
(٣٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ .
(٣٤) مجموعة مؤلفين : الأدب العربي ، تعبيره عن الوحدة والتنوع ، بحوث تمهيدية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٤ ، من مقالة محمد فتوح أحمد .
(٣٥) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
(٣٦) بحوث سوفياتية في الأدب العربي (بحث لكوديلين) ، ص ١٨٤ .
(٣٧) المرجع السابق ، ص ١٨٣ .
(٣٨) العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، ص ١٠٧ .
(٣٩) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ٨١ .
(٤٠) يوسف الخال : ديوان الشعر الأميركي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٩ .
(٤١) العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، ص ١٢٠ .

(٤٢) المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة، بيروت وصنعاء، ط ١، ١٩٨١، ص ٥٤.
(٤٣) فاضل، جهاد، قضايا الشعر الحديث (من مقابلة مع عبد الرزاق عبد الواحد)، ص ٦٣٨.
(٤٤) المرجع السابق، ص ٢١٩، ٢٢٠.
(٤٥) المرجع السابق، ص ٢٢٠.
(٤٦) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
(٤٧) بكار، د. يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٣١ (عن كتاب العمدة ٢: ١١٥).
(٤٨) المرجع السابق، ص ٣١، ٣٢.
(٤٩) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، بيروت، ص ٤٤.
(٥٠) أدونيس: زمن الشعر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨.
(٥١) الجربي، محمد رمضان: ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية، طرابلس الغرب، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٩٣.
(٥٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.
(٥٣) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٢٥.
(٥٤) المرجع السابق، ص ٢٧.
(٥٥) المرجع السابق، ص ٣١.
(٥٦) كراتشكوفسكي، إ. ج.: علم البديع والبلاغة عند العرب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣، ص ٩١.
(٥٧) عصفور، جابر، مفهوم الشعر، ص ١٠٢.
(٥٨) المرجع السابق، ص ١٠٩.
(٥٩) الجربي، محمد رمضان: ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية، ص ١٨٧، ١٨٨.
(٦٠) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٢٣٩.
(٦١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٦٢) المرجع السابق، ص ١٥٧، ١٥٨.
(٦٣) بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٢٢.
(٦٤) المرجع نفسه، ص ١٢٣.
(٦٥) الخالدي، روحي: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، مصر، ط ٤، ١٩٨٥، ص ١٩٩.

(٦٦) إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٥ .
(٦٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٥ .
(٦٨) نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٤٩ .
(٦٩) حسين ، طه : من أدبنا المعاصر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ .
(٧٠) المرجع السابق ، ص ٣٥ ، ٣٦ .
(٧١) نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، ص ١١٥ .
(٧٢) بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ٣١٧ .
(٧٣) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٥١ .
(٧٤) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ٨٩ .
(٧٥) العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
(٧٦) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٣٠ .
(٧٧) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
(٧٨) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
(٧٩) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٤ .
(٨٠) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١١١ .
(٨١) أدونيس : المرجع السابق ، ص ١٠٩ .
(٨٢) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٢ .
(٨٣) بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ٣١ .
(٨٤) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
(٨٥) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، بيروت ، ص ٣١٦ .

الفصل الثاني

نشوء قصيدة النثر
في لبنان

١ ـ قصيدة النثر: التعريف

هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ هذا سؤال بديهي في دراستنا قصيدة النثر ، وهو السؤال الذي طرحه أنسي الحاج في مقدمة «لن» ، وأجاب : «أجل ، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر . لقد قدمت جميع التراثات الحية شعراً عظيماً في النثر ، ولا تزال . وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر ، ومن شعر النثر قصيدة نثر ، لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر ، إلا أنهما والنثر الشعري الموقّع على وجه الحصر ـــ عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية . ففي هذه لا غنى عن النثر الموقّع . إلا أن قصيدة النثر ليست غنائية فحسب ، بل هناك قصيدة نثر «تشبه» الحكاية ، وقصائد نثر «عادية» بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس ، وهذه تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق ، الرؤيا التي تحمل ، أو عمق التجربة الفذة ، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه ، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط»[١] ، ويتابع أنسي الحاج تعريفه لقصيدة النثر : «هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها ، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء ، لا كأبيات وألفاظ»[٢] .

وليس كل نثر فيه صفات الشعرية هو شعر أو قصيدة نثر ، فمع اختلاف مضمون معنيي الشعر والقصيدة من حيث المبدأ ، لا بد من تحديد ماهية القصيدة حتى يستوى أمامنا معنى أن تكون هناك قصيدة وزنية وقصيدة نثرية . «فالفرق بين الشعر والقصيدة

ملحوظ في النقد العربي القديم ، إذ إن مؤرِّخي الأدب ، كما هو معروف ، يعيدون تقصيد القصائد إلى المهلهل بن ربيعة وامرئ القيس فهو ، كما يقولون أول مَن قصد القصائد وجاوز بها العشرة أبيات . وسار الشعراء الآخرون من بعده على الدرب نفسه . وإضافة إلى عدد الأبيات الذي لحظه القدماء وضرورة أن يتجاوز العشرة أبيات أو الخمسة عشر بيتاً ، وهو تراكم كمي للعناصر الشعرية ، ركّز هؤلاء على عناصر أخرى في مفهوم القصيدة يفصح عنها ما يفيد الجذر الثلاثي (ق ص د) من معان»[٣] .

ونتنقل إلى لسان العرب ، فنجد القصيدة في باب (قصد) بصيغة فعيل للمبالغة ويستعمل معه قصيدة لأن قصيد اسم جنس ، ويستخدم كصيغة جمع من قصيدة . و«القصيد من الشعر : ما تمّ شطر أبياته ، وفي التهذيب : شطرا بنيته ، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه . وقال ابن جني : سمي قصيداً لأنه قصد واعتمد وإن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعراً مراداً مقصوداً (. . .) وقيل : سُمِّي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار ، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصّد أي ينكسر لسمنه (. . .) وقيل : سُمِّي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه»[٤] .

وهكذا فإننا إذا اتبعنا المعنى القديم للقصيد أو القصيدة ، فإننا سنجد بالطبع أن قصيدة النثر تخالف قول ابن منظور «ما تمَّ شطر أبياته ويخالف أقوال الذين حدّدوا القصيدة بعدد من الأبيات لأن نظام قصيدة النثر يختلف عن نظام قصيدة البيت أو العمود . وعندما يقول أنسي الحاج : «فالقصيدة ، أي قصيدة ، كما رأينا لا يمكن أن تكون طويلة»[٥] ، فإنما يتفق بذلك مع الأخفش الذي ينفي أن تكون القصيدة بيتين وإنما ثلاثة أبيات ، فيخالفه ابن جني الذي يقول : في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة ، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة[٦] .

وكما رأينا في الفصل السابق أن مفهوم الشعر قد تطور من عصر إلى عصر ، واختلف من ناقد إلى آخر ، ومن شاعر إلى آخر أيضاً ، فإن المصطلح يتجدّد تبعاً لذلك ، فالقصيدة ، في العصر الحديث ، تختلف تعريفاً عنها في العصور القديمة . وفي صدد تجاوز الموقف القديم من الشعر يصف أدونيس القصيدة الجديدة بأنها : «تأسيس نوع

جديد من التعبير ، بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليست وزناً بالضرورة وليست لا وزناً بالضرورة . تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً أو نثرياً وزنياً يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها»(٧) .

وقبل أن يبدأ شوقي أبي شقرا بكتابة قصائد النثر ، كتب ما يبدو مقدمة نظرية لما ينوي تقديمه فيما بعد ، فقال : «قصائد النثر تحلو على آذاننا غناء ، وتوقظنا في الليل على كلماتها المروسة ، النشيطة ، الضاغطة . يجب أن تُقرأ ونحن قريبون منها جداً ، لأنه حتى أقسام هذا الأثر المشهورة بحق ، قد تناولها الفضوليون بالعمل التذوقي فجاءت أمثولات منها وعليها ، إذا قابلناها يظهر الاختلاف بينها تماماً وتترك القارئ في لهب الأحلام»(٨) .

وفي أحد مقالات يوسف الخال في مجلة «شعر» ، يناقش فيه كتاب نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر» يقدم تحليلاً منطقياً ومبسطاً في تعريفه لقصيدة النثر ، فيقول : «إن النثر نثر والشعر شعر ، وإن الفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر ؛ وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع ، وهو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي ، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية ؛ وأن هذا الوزن الذاتي المستحدث ، قد يكون على أشكال إذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة : أولاً ــ الشعر المتحرّر من القافية وهو ما يسمونه بالــ (Blank Verre) ، (وهو ما حاول الزهاوي) ، مثلاً ، استحداثه في الشعر العربي . وثانياً ــ الشعر الحر وهو ترجمة ما يسمونه (Vers Libre) بالفرنسية أو (Free Verse) بالإنكليزية (. . .) وثالثاً ــ قصيدة النثر أو ما يسمونه بالفرنسية (Poème en Prose) وبالإنكليزية (Prose Poem) وهي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر ، (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي ، ومن هنا التزامه الأشطر شكلاً) مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته ، وحريته في الأداء والتعبير ، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية»(٩) .

وتبرز في نهاية الفقرة سمات قصيدة النثر كما حدّدها الخال : البساطة ، الحرية ، البعد عن الخطابية والبهلوانية البلاغية ، والبيانية التي ترادف البساطة . نرى هنا صفات يمكن أن تنطبق أيضاً على شعر التفعيلة ، فتنتقل إلى تعريف آخر ورد في مجلة شعر : «قصيدة النثر

شعر ، لا نثر جميل ، إنها قصيدة مكتملة ، كائن حي مستقل ، مادتها النثر وغايتها الشعر ، النثر فيها مادة تكوينية ، ألحق بها النثر لتبيان منشئها ، وسُمِّيت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعراً دون نظمه بالأوزان التقليدية»[١٠] .

وإمعاناً في التفسير فقد أشار أدونيس إلى : «أن هناك ، من الناحية «الكمية» طريقتين في التعبير الأدبي : الوزن والنثر ، ومن الناحية النوعية أربع طرق :

أ ــ التعبير نثرياً بالنثر .

ب ــ التعبير نثرياً بالوزن .

ج ــ التعبير شعرياً بالنثر .

د ــ التعبير شعرياً بالشعر»[١١] .

ويمكن أن نعتبر هذا الكلام عاماً إذا لم نأت إلى تحديد أكثر وضوحاً ودقة لتميُّز قصيدة النثر عن سواها من الأنواع ، فمعظم السمات التي أعطيت لهذه القصيدة من قبل معرّفي هذه القصيدة تدخل في إطار التعريف بالقصيدة الجديدة عامة ، بما في ذلك القصيدة الحرة أو الشعر الحر ، الموزون منه وغير الموزون ، وكذلك إذا ما أضفنا إليه سمة الوحدة العضوية أو الكتلة . وإذا أخذنا مثلاً على ذلك الشروط الثلاثة التي ذكرها أنسي الحاج في مقدمة «لن» كشروط لقصيدة النثر : الإيجاز (أو الاختصار) ، التوهج والمجانية ، وأضفنا إليها أيضاً التكثيف ، والحرية التي شدّد عليها أدونيس مع أنسي الحاج أيضاً ، فإننا نبقى في النتيجة نفسها ، وهي أن هذه السمات ليست متميّزة عن سمات الشعر الحر . على أن الكلام الجدي في هذا الموضوع والأوضح والأكثر إقناعاً ما يبحث في الفرق بين النثري والشعري في النثر أو النثري والشعري في الشعر ، وكل ما قيل في تفاسير أدونيس وأنسي الحاج الأولية لتعريف قصيدة النثر مستقى من كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» ، وهذا ما أكده الثاني في مقدمة «لن»[١٢] .

الشعري والنثري

استعرضت سوزان برنار (Suzanne Bernard) ظروف التحوّل من النثر الشعري إلى النثر[١٣] ، وتحدثت عن شعراء كتبوا في الثماني أو العشر سنوات الأولى من هذا القرن

شكلاً شعرياً نثرياً ، لكنه داخلي جداً ووسطاً بين النثر والشعر هو الآية (Verset) تماثلاً بنصوص الكتاب المقدس[١٤] .

وترد سوزان برنار على ما أقره كلوديل (Claudel) وسويريه (Suarès) وميلوز (Milosz) وسان جون برس (Saint - Jean Perse) من أن النثر والشعر يربحان بتزاوج وسائلهما[١٥] ، فتحدّد قصيدة النثر على الشكل التالي : «إن قصيدة النثر هي تماماً نوع مختلف : ليس هجيناً ، في منتصف الطريق بين النثر والشعر ، لكنه شعر خاص ، بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة ، يفترض بنية وتنظيماً ، بكل ما فيهما ، إذ يبقى أن نعلن القوانين : قوانين ليست فقط صريحة ، إنها عميقة ، عضوية ، مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي[١٦] .

وتعتبر سوزان برنار قصيدة النثر «في منطلقها رد فعل على المعايير وأشكال الجمال المطلق للقرن السابع عشر ، يمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً للشعر»[١٧] .

وهي لا تكتفي باعتباره شكلاً حديثاً وحسب ، إنما تعتبره «نوعاً من الثورة والتحرّر ، وأكثر بكثير من محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري : مطالبة بحق النفس ، وشكل من الصراع الدائم الذي يستأنفه الإنسان ضد القدر»[١٨] .

عندما تحدثت برنار عن الوحدة في القصيدة وتحدثت عن التكثيف كانت تتحدث عن أمر عام في الشعر وهذا ما يقوله تودوروف في كتابه «مفهوم الأدب» إذ يقول : «لاحظت سوزان برنار أن التعريف القائم على الوحدة عام بعض الشيء» ، ويضيف : «لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري من باقي الأجناس الأدبية : إنها نوع من العلاقة مع الزمن ، وبصورة أكثر دقة ، إنها طريقة للهروب من هيمنته [فالقصيدة تقدم نفسها كتلة ، وتركيباً لا ينقسم ، إننا نصل هنا إلى شرط للقصيدة جوهري وأساسي ، إنها لا تستطيع أن تكون شعراً إلا بشرط أن تقود نحو «الحاضر الأبدي» للفن ، الفترات الأكثر طولاً ، وأن تختر صيرورة الحركة ضمن أشكال لا زمنية متابعة بذلك شروط الشكل الموسيقي]»[١٩] .

ويظهر أن تودوروف (Tzvetan Todorov) لم يقتنع أيضاً بتعريف برنار لشعرية قصيدة النثر فقال : «عكفنا على أطروحة سوزان برنار لإعادة صياغتها على النحو التالي : تظهر

الشعرية بالتكرار مرة ــ وبالتفكيك الكلامي أخرى ، وربما كان هذا حقاً ، ويمكن فحصه ــ ولكنه لا يعطي للشعر تعريفاً»[٢٠] .

ويعود تودوروف لينطلق في فهمه لشعرية بودلير من نصوصه ، مؤكداً أنها توضح جيداً التعريف الذي أعطته برنار ، إذاً فالشعرية ــ النثرية تحمل بذاتها الثنائية ، والتضاد ، والتعارض ، ويرى تودوروف أن هذه الثنائية تقدم صوراً تنقسم إلى ثلاثة أقسام : «أما الصورة الأولى ، فتستحق اسم الحدث المستحيل (بودلير (Baudlaire) (١٨٢١ ــ ١٨٦٧) نفسه تكلم على الغرائبية) (. . .) وأما الثانية ، فهي صورة التضاد (. . .) أما الصورة الثالثة والأخيرة للثنائية الأكثر تمثيلاً ، فهي الأطروحة المضادة ، وتظهر هذه في التجاور بين كائنين وواقعتين ، أو بين ردين من ردود الفعل ، أو بين الصفات المتنافرة»[٢١] .

ولا يرى تودوروف في الفكرة التي تنقلها برنار عن بودلير ما يفاجئ «فالشعرية ليست متصورة هنا إلا في التضاد مع النثر . وهي ليست شيئاً أكثر من مرادف للحلم ، والمثالية ، والروحية . وقد نرغب أن نقول دون إسهاب ، إنها مرادفة للشعرية ، وإذا اعتمدنا رأي بودلير نفسه ، فيمكن القول إن الشعرية فئة مضمونية بحتة ، يضاف إليها شرط الإيجاز . أما النص ، فقد يكون سردياً ، كما قد يكون وصفياً ، مجرداً أو واقعياً . ولكنه يجب ، لكي يكون شعرياً ، أن يبقى موجزاً»[٢٢] .

وإذا رأينا في نصوص بودلير ما استنتجه تودوروف (T. Todorov) كتحديد لمفهوم قصيدة النثر ، قد لا يوجد عند شاعر آخر ، فإن هذا المفهوم قد يهرب في قياساتنا الأخرى ، مما يضعنا أمام ضرورة التساؤل عن إمكانية وجود قانون لقصيدة النثر؟ فيأتينا الجواب من أنسي الحاج : «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ، ولا نعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه . كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق : صفة النوع المستقل . فكما أن هناك رواية ، وحكاية ، وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر ، هناك قصيدة نثر . لا نريد ولا يمكن أن نقيّد قصيدة النثر بتحديدات محنطة . إن أهميتها لا بالقياس إلى الأنظمة المحافظة في الشعر وحسب بل بالقياس إلى أخواتها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر (. . .) ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر[٢٣] .

ويتابع الحاج رفضه قوننة قصيدة النثر ، رغم وجود عناصر «ملازمة» لها فيقول :

فعناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية ، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة تُفرِغُ فيها أي تفاهة فتعطى قصيدة النثر . لا ، إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي : موهبة الشاعر ، تجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان . وهذه «القوانين» نابعة ، كما يخيل إليَّ ، من نفس الشاعر ذاته . لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر ، ورُئِيَ ، بعد كل شيء ، أنها عناصر «ملازمة» لكل قصيدة نثر نجحت ، وليست عناصر مختَرعة لقصيدة النثر كي تنجح . لكن حتى هذا الانسجام بين الشروط والشاعر ليس نهائياً»(٢٤) .

نفهم أن الشروط التي وضعها أنسي الحاج ليست شروطاً شديدة التحديد ، ولا تشكل بالتالي قانوناً داخلياً لقصيدة النثر . فقط هناك ما يمكن أن نسميه قانوناً خارجياً أو شكلياً لهذه القصيدة تحدده طريقة الكتابة فقط ــ كما سنورد فيما بعد .

لا يمكن أن نعرف بقصيدة النثر من دون أن نبحث في الفرق بين النثر والشعر ، أو البحث عن سمات الشعري خارج إطار الوزن ، أي في المفهوم الحديث للشعر عموماً . وفي هذا المجال يذهب الناقد المصري محمد مندور إلى المضمون في التفريق بين الشعري والنثري ، فيقول : «الفرق واسع بين المضمون الشعري والمضمون النثري ، فالأول يتسم بالإيحاء والخيال بينما يقوم الثاني على تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية ، ولذا ، يلوّن الشعر هذه القضايا ، عند الحديث عنها ، بألوان عاطفية ، ويربطها بالوجدان الإنساني على نحو مباشر أو رمزي لكي يهز الوجدان فيستحق أن يسمى شعراً»(٢٥) .

وإذا كان هذا الرأي تبسيطياً يصح في الشعر القديم أيضاً ، فإن سيد قطب يدخل إلى التفريق بين النثر والشعر بتعريفه عالم الشعر من خلال المضمون أيضاً : «يتعيّن موضوع الشعر ووظيفته : أنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات ، حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهّج والإشراق أو الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء»(٢٦) .

ويبسط أدونيس النقاش في الفرق بين النثر والشعر بقوله : «إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر ، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها

العادية في التعبير والدلالة ، ونضيف إلى طاقتها الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً»[27] .

وفي مكان آخر يقول : «فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها ، بل في سياقها وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها . وهو في التلوين الذي تأخذه ، بفضل طريقة التغيير»[28] .

ويقول د .حسين مروة في مجال التفسير اللغوي للشعر : «فلنصطلح إذن على الشعر الذي له النبض الجمالي سواء كان مكتوباً بوزن أو بغير وزن . والنثر هو الكلام العادي أو التقريري أو التسجيلي المحصن المباشر ، هذا نثر . يمكن أن أكتب مقالة فنية جميلة وأسميها شعراً ، وأكتب مقالة أخرى ، بحث مثلاً ، دراسة ، وأسميها نثراً»[29] .

ولا يبتعد هذا القول الأخير عن المعنى الذي تضمنه قول كولردج : «التأليفات التي تستحق اسم قصيدة ، فتلك التي توجد فيها متعة معينة في توقع تكرير الأصوات والوحدات العروضية ، أياً كان مضمونها»[30] .

الوحدة في القصيدة

ثمة اختلاف في الوحدة بين قصيدة الوزن وقصيدة النثر ، ففي الأولى البيت هو الوحدة ، وفي الثانية الجملة هي الوحدة ، وهذا ما اعتبره جان كوهين سبباً في التمييز بين قصيدة النثر وغيرها من الشعر ، لا النثر ، فقال : «إن المعيار الوحيد الذي نميّز بواسطته الشعر الحر من قصيدة النثر ، هو الكتابة ، فيما تتوقف قصيدة النثر دائماً عند نهاية الجملة ، وتلتزم بتوازي البنيتين اللفظية والدلالية ، يقطع الشعر الحر كما الموزون قواعد التوازي الصوتي الدلالي متعمداً ، فقصيدة النثر لا تختلف في الواقع عن الشعر الحر إلا باحترامها لقواعد التوازي»[31] .

وفي معرض الرد على مقالة لنازك الملائكة ردت فيها على مقالة لخالدة سعيد في مجموعة محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» ، جاء في باب أخبار وقضايا من مجلة «شعر» (دون توقيع) : «هناك في رأينا ، اصطلاحاً ، ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في أدبنا العربي المعاصر :

ـ شعر الوزن ، ويدخل فيه تنويع التفعيلات .

ـ الشعر الحر ، وهو الخالي من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت (محمد الماغوط ، جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم شكر الله ، توفيق صايغ . . . إلخ) .

ـ قصيدة النثر»[٣٢] .

وفي حين يضع هذا التصنيف الشعر الحر خارج شعر الوزن ، فإن نازك الملائكة ، أولاً ، تعرف الشعر الحر بأنه «شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى آخر»[٣٣] .

تكرّر في مجلة «شعر» التفريق بين «الشعر الموزون» و«الشعر الحر» أي اعتبار قصيدة الوزن تابعة للشعر الحر[٣٤] . وعندما قرأ محمد الماغوط مختارات من قصائده الجديدة «أصرّ البعض على تسميته «نثراً جميلاً أو عطاءً جميلاً كما وصفه شوقي أبي شقرا ، أو نثراً رائعاً ، كما قالت عنه في مناسبة أخرى نازك الملائكة»[٣٥] .

وتصف خزامى صبري[*] مجموعة «حزن في ضوء القمر» بأنها «لم تعتمد الوزن والقافية التقليديين . وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح . لكنها تدور حول الإسم فتقول : إنه (شعر منثور) أو (نثر شعري) أو (نثر فني)»[٣٦] .

وترد نازك الملائكة على استخدام مصطلح «الشعر الحر» الذي تعتبره تسمية لحركتها : «كتب جبرا إبراهيم جبرا أن السنين القادمة «سترى ولا شك تغلّب الشعر الحر» . ولنلاحظ أنه أخذ ، دون مبالاة ، اصطلاحنا (الشعر الحر) (. . .) وألصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها»[٣٧] .

ويقول كمال خير بك : «نحن نفهم بـ«قصيدة النثر» مجموع العمل الشعري «المحرر» من القافية والإيقاع المميّزين للنظم . وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من «الشعر المحرر» كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي : الأول هو الشكل المدعو ،

(*) خزامى صبري اسم مستعار لخالدة سعيد اعتمدته في عدد من كتاباتها .

عموماً ، بـ«الشعر الطلق» ، والثاني هو الشكل النثري بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية «قصيدة النثر» . وفيما تمثل الشكل الأول في أعمال الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ، تمثل الشكل الثاني في نتاج أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال»(٣٨) .

استنتاج :

نستنتج مما تقدم أن تعريف قصيدة النثر «الأكاديمي» لم يتم الالتزام به من قبل من ناقشوا هذه الظاهرة ، وهذا ما حدث أيضاً ، من قبل ، بالنسبة إلى تعريف «الشعر الحر» .

إن الفصل بين تجارب مجموعة من شعراء مجلة «شعر» وتجارب مجموعة ثانية تصب تطلعاتها في التيار نفسه ، تيار مجلة «شعر» ، لم يبدُ مقنعاً لدى الكثيرين ، خصوصاً رواد قصيدة الوزن . وأن الفاصل اتخذ صيغة أشمل بين «قصيدة الوزن» و«قصيدة النثر» . (لوحظ استخدام تعبير آخر لدى تودوروف في كتابه «مفهوم الأدب» عندما تكلم على قصيدة النثر تحت عنوان «الشعر من غير بيت») .

ونخلص إلى أن الكتابة التي تميّز «قصيدة النثر» عن «الشعر الحر» كاصطلاح «أكاديمي» ، ترتكز إلى أساسين : الأول ، أن قصيدة النثر تعتمد الكتابة الخطية تماماً كما النثر ، أما الشعر الحر فيكتب كما الشعر الموزون . والثاني أن «قصيدة النثر» تتوقف عند نهاية الجملة ، في حين أن «الشعر الحر» يعمد إلى قطع الجملة .

٣ ـ ظروف ولادة قصيدة النثر

إذا كنا في تقديمنا لعملية التطور التدريجي للشعر عبر التاريخ ، قد برّرنا لكل مرحلة من المراحل ولكل محطة من المحطات المهمة في تاريخ الأدب العربي ، ظروف الانتقال من القديم إلى الجديد ، أو التجديد ، أو التحرّر من المفاهيم المستهلكة والبائدة ، والبحث عما يلائم العصر ويتوازى مع تطوره ، وتطور الوعي لدى بنيه ، فإننا في هذا الفصل نحاول البحث في طبيعة ولادة قصيدة النثر في الأدب العربي . هل كانت ولادة طبيعية اقتضتها ظروف حياة جديدة ، أم أنها تمثل وجهاً من وجوه التقليد أو التأثر بموجات وتيارات الآداب الغربية التي بدأت في نهاية القرن الماضي مع أدباء المهجر ، واستمرت وكثرت في نهاية النصف الأول من هذا القرن مع موجة الحداثة الغربية التي اجتاحت حياتنا العربية . فما هي الظروف التي سبقت أو مهّدت لقصيدة النثر؟

يختصر أدونيس العوامل التي مهّدت لذلك قائلاً : «هناك عوامل كثيرة مهّدت ، من الناحية الشكلية ، لقصيدة النثر في الشعر العربي . منها التحرّر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي ، فهذا التحرّر جعل البيت مرناً وقرّبه إلى النثر .

«ومن هذه العناصر ، انعتاق اللغة العربية وتحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ، ونمو الروح الحديثة . ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب ، على الأخص .

«ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي ، والجدير بالملاحظة هنا أن الناس عندنا يتقبّلون هذه الترجمات ويعتبرونها شعراً ، رغم أنها بدون قافية ولا وزن . وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة ، والغنائية التي تزخر فيها ، وصورها ، ووحدة الانفعال والنغم فيها ، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية ، من دون حاجة إلى القافية أو الوزن .

«ومن هذه العناصر ، النثر الشعري . وهو ، من الناحية الشكلية ، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر . وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة ، بدء الفصل بين الشعر والنظم والتمييز بينهما»(٣٩) .

ثمة في الظروف ما هو إيجابي ، كالتي ذكرها أدونيس أعلاه ، يشكّل أساساً لامتداد التجربة ويساعد في البناء عليها وتطويرها . وما هو سلبي تقوم التجربة الجديدة كرد فعل عليه .

ويرى أدونيس في المقالة نفسها أيضاً أن قصيدة النثر نفسها هي أسلوب في الرفض وهي تمرّد في نطاق الشكل الشعري يختاره الشعراء مثلما يختار الآخرون في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى رفضهم وأشكاله .

كما يرى أن قصيدة النثر التي يعتبرها البعض ردة فعل ضد الأذواق والاتجاهات السائدة ، تقدم لنا على العكس ، بتعبيرها عن تطلعاتنا العميقة ، الرفض السري في حياتنا ، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبئ في الظل والعتمة(٤٠) .

وفي أكثر من مكان أكد يوسف الخال على تخلّف الحياة اللبنانية وعلى اعتباره «الشعر اللبناني الحاضر شعراً عربياً تقليدياً ، وهو شعر متخلّف عن هذا العصر» . وهو يرى في بيانه في بداية مجلة «شعر» : أن «العقل في لبنان ، وبالتالي الحياة اللبنانية ــ لم يتغيّرا إلا في الظاهر ، أي أنهما لم يتغيّرا جوهراً بقدر كاف لبعث نظرة جديدة تتخذ في الفن أشكالاً جديدة» . فهو هنا يدعو إلى الثورة على الشّعر والحياة معاً في لبنان ، ويرى أن «المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم ، هي مرحلة تحرّر ــ تحرّر من كل ما توارثناه من تقليد جامد متحجر في شتى نواحي الحياة ، ومنها الشعر»(٤١) .

ويتلازم لدى أنسي الحاج موقف الشاعر من العالم وبحثه عن لغة جديدة ، كما يعتبر نفسه ثائراً في بلاده : «هذه البلاد ، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها ، لا تقاوم إلا بالجنون . حتى تقف أي محاولة انتفاضية في وجه الذين يقاتلونها بأسلحة سياسية وعنصرية ومذهبية ، وفي وجه العبيد بالغريزة والعادة ، لا تجدي غير الصراحة المطلقة ، ونهب المسافات ، والتعزيل المحموم ، والهسترة المستميتة»(٤٢) .

إن هذه المواقف لشعراء مجلة «شعر» وأصحاب مشروع قصيدة النثر في لبنان تشكّل واحداً من العوامل المساعدة على التغيير أو الانتقال ، على المستوى الأدبي ، إلى نصوص جديدة مختلفة توازي الرؤية «الثورية» التي صهروا بها .

وتدل مواقف الشعراء على أمرين أولاً ، الظروف السيئة واستمرار الحياة المتخلفة ، التي تدعو إلى الثورة . وثانياً ، على وجود الوعي الذاتي لدى أصحاب المشروع التجديدي ، وإذا كانت الحياة الاجتماعية لدى العرب لا تزال مليئة بمظاهر التخلّف والفساد والفقر والتسلّط في الفترة التي تلت خروجها من الاستعمارات ، فإن الحياة الثقافية كانت قد انفتحت على الغرب من جهة ، وشهدت على مستوى الشعر ثورة مهمة قام بها السياب ونازك الملائكة ورعيلهما من الشعراء العراقيين ، ووجدت أصداء طيبة في الأوطان العربية الأخرى .

وإذا كانت ثمة محاولات كثيرة مهّدت لقصيدة التفعيلة من قبل ، مثل ما قدمه الزهاوي وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي من تخل عن القافية في قصيدة الشطرين ، ووجود بعض القصائد التي نشرت هنا وهناك ، وقدّ أوردت سلمى الخضرا الجيوسي أنه «في سنة ١٩٤٦ نجد مثلاً فؤاد الخشن يكتب في العدد العاشر من مجلة «الأديب» قصيدة حرة بالمعنى الحقيقي لهذا الشكل ، وذلك قبل أن تنشر نازك الملائكة كتبها وقبل أن يكتب السياب»[٤٣] . . . إذا كانت المحاولات المساعدة لقصيدة التفعيلة قد بدأت في بدايات هذا القرن ، فإن بدايات هذا القرن شهدت أيضاً كتابة ما سمي «الشعر المنثور» الذي كتبه جبران والريحاني ، وقد عرفه الريحاني بقوله : «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد (Vers Libres) بالإفرنسية ، والإنكليزية (Free Verse) أي الشعر الحر الطليق وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص الإنكليز والأميركيين . على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»[٤٤] .

وتميّز يمنى العيد بين تجربة الريحاني وبين تجربتي الشعر الإنكليزي والأميركي واصفة القصيدة عنده بأنها «تأتي محاولة تراوح بين قيود القصيدة العربية الكلاسيكية التي يريد التحرّر منها ، وبين بنية شعرية جديدة لا يتمكّن من تحقيقها»[٤٥] .

وتضافرت تجارب جبران خليل جبران مع أمين الريحاني في تلك الفترة . «فجبران كان يؤكد على الطريقة الجديدة للكتابة نثراً أو شعراً أما الريحاني فيصرّ على تسمية ما يكتب بالشعر»[٤٦] .

ويعيد نذير العظمة أولى محاولات الريحاني إلى سنة ١٩٠٥ وهي السنة نفسها التي كتب فيها الزهاوي قصائده الخالية من القافية . وهو يرى «أن صيغة الشعر المنثور هذه أو شكله لم تستطع أن تثبت أقدامها أو تقف بجانب القصيدة العمودية والقبول بها رغم أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامة في القاهرة وبيروت وبغداد»(٤٧) .

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : لماذا لم تستمر محاولات الشعر المنثور في عصر النهضة وتصل إلى بنية جديدة للقصيدة العربية؟

تعلّل الناقدة يمنى العيد سبب عجز تلك المحاولات فترده إلى أمرين : الأول ، يشير إلى الوقت الذي يقتضيه تغيّر البنية النفسية ، والتصويرية للإنسان ، وبالتالي تغيّر الإيقاع الشعري نفسه كتغيّر مرتبط بهذه البنية . الثاني ، يشير إلى واقع الشعر العربي الذي يحمل عوائقه فيه ، بمعنى أن ميزاته الخاصة غدت في فترة تاريخية معينة ، لاجماً لتطوره . لقد كانت هذه الميزات ، آنذاك لاتزال على توافق مع الوعي الشعري(٤٨) .

وعندما نعرف أن ما جاء به جبران والريحاني يدل على تأثرهما بالأدب الإنكليزي والأوروبي ، تأثّر الأول برالف والدو أمرسون (Ralph Waldo Emerson) والثاني بولت ويتمان (Walt Whitman) ، وتأثرهما بوليم بليك (William Blak) وشكسبير (Shake-speare) . . عندما نعرف ذلك ، نفهم أن المصدر الذي نهل منه الكاتبان الكبيران يستطيع أن ينهل منه مباشرة الكتّاب والشعراء الجدد في عصرنا الحديث ، بعد اتساع حركة الترجمة ومعرفة اللغات الأجنبية خصوصاً الفرنسية والإنكليزية .

وإذا كانت تجربتا الريحاني وجبران تشكّلان عمقاً لنصوص الشعر المنثور ، فإن لغة القرآن والتوراة وخصوصاً نشيد الإنشاد والكتابات الصوفية تشكّل عمقاً إضافياً ، لكن اللجوء المكثف إلى تجارب الغرب هي التي كانت وراء بلورة مفهوم «قصيدة النثر» لدى تيار مجلة «شعر» .

٣- تأثير الثقافة الأجنبية والترجمة في ولادة قصيدة النثر

إن الوعي الحديث الذي وصل إلى المثقف العربي ، عن طريق الاحتكاك بالثقافة الغربية ، أو عن طريق نقل هذه الثقافة بواسطة الترجمة ، يضعنا أمام التساؤل عن وجود حداثة عربية ذات شخصية مستقلة ، ولنخصص أكثر فنتساءل عن وجود حداثة شعرية عربية؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من رصد كيفية تأثر الثقافة العربية بالثقافة الأجنبية أو الشعر العربي الحديث بنظيره الأجنبي الحديث ، فالحداثة طموح دائم إلى الأمام ، وهذا ما جعل تجارب عدد من الشعراء العرب تقلّد تجارب مراجعهم من الشعراء الأوروبيين والأميركيين ، في حين استطاع آخرون تأصيل تجاربهم الحديثة والوصول إلى حداثة شعرية عربية مؤسسة على التراث الشعري وخصوصية اللغة العربية .

ويقول الناقد المصري غالي شكري في هذا السياق : «من خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد ، فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي ، بينما نلاحظ في الوقت نفسه أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقية» . .

ويؤكد شكري أن الثقافات الأجنبية غيّرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث .

ويبرّر شكري استلهام الحداثة الغربية من قبل الشعراء العرب ، مضيفاً : «وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها من مستوى الشعر الغربي ، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغة الحضارة الفنية في العالم الحديث»[٤٩] . وللاضطلاع في أثر الثقافة الأجنبية ، لا بد من أن نعرض لأهم المحطات والإشارات الثقافية والأدبية . فلقد «شكّلت الأحداث الأدبية في فرنسا بين ١٩٢٠ و١٩٣٥ موجة أساسية كبيرة :

فأدركت الشهرة جيد (Gide) وكلوديل (Claudel) وفاليري (Valery) وبروست (Proust) وجيرودو (Giraudoux) الذين كانوا مجهولين في الماضي ، في حين ظهر إلى الوجود كوكتو (Cocteau) ومورياك (Mauriac) وبرنانوس (Bernanaus) وروماں (Romains) ومارتان دي غار (M. de Gar) ومالرو (Malraux) وكل الحركة السوريالية . وكانت بنسبة عشرة كتب «هامة» في السنة ، أما في العشرين سنة الممتدة بين ١٩٣٥ و١٩٥٥ ، فلم تظهر من آثار تتمتع بنفس قيمة وقوة الآثار السابقة غير ثلاثة ، هي آثار آنوي وكامو (Camus) وسارتر (Sartre) . ونادراً ما نقع بين الكتّاب الذين ظهروا بعد ١٩٤٥ على كاتب يوحي بـ«صدمة» . والحقيقة أنه حلّت محل حقبة من العبقرية حقبة من موهبة انحلّت خلالها مشكلة الطلاق بين الأسلوبين»[٥٠] .

ويتحدث يوسف الخال عن تأثير باريس على مسيرته إذ يقول : «وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر والفن وما يرافقها من صفاء البال والذهن والتفتح على الجمال بكل أنواعه ، أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة وسيبدو هذا جلياً في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة والذي سأكتبه في المستقبل ، هناك تغيّر ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معاً»[٥١] .

هذا الكلام قاله الخال في إطار التقديم النظري لتجربته قبل أن يبدأ بنشر قصائده النثرية . إلا أن يوسف الخال معروف بعلاقته الوثيقة ، بل الأوثق ، بالثقافة الأنكلوسكسونية ، وقد تعرّف على الشعر الفرنسي أثناء تجربته في مجلة «شعر» . وهو يقارن بين المستويين قائلاً : «إن هذا الشعر (في إنكلترا) في الوقت الحاضر يتشوّق إلى ظهور شعراء كبار يخلفون جيل ييتس (Yeats) واليوت (Eliot) ، ثم أودن (Audon) ومكنيس وسبندر (Spender) . أما في باريس فالحركة الشعرية أخف وأقل خصباً . هناك شعراء في العشرينيات والثلاثينيات يحاولون ارتياد مجاهل شعرية جديدة ، إلا أنهم لم يتوصلوا بعد إلى شيء هام . وإذا أردنا التمييز بين الشعرين الإنكليزي والفرنسي نستطيع القول إن الشعر الفرنسي كعادته أكثر جرأة وجنوحاً إلى التجارب الفذة من الشعر الإنكليزي الذي يتصف بالاعتدال والمحافظة»[٥٢] .

إن الكلام على واقع الشعر الفرنسي خصوصاً يضيء لنا منهلاً أساسياً من مناهل الثقافة الأجنبية لشعراء قصيدة النثر الذين ركّزوا على الاستفادة من التجربة الفرنسية ودرسوها بدقة . فهذا أدونيس يتطلّع إلى واقع الشعر الفرنسي فيرى أن النقاد والشعراء الفرنسيين يختلفون في أمر الشعر الفرنسي اليوم : «بعضهم ، الشعراء الشيوخ على الخصوص وعدد من النقاد ، يجدون فراغاً شعرياً في باريس هذه الآونة . ويرى بعضهم خلاف ذلك ، والحق أننا إذا عنينا بعبارة «الشعر الفرنسي اليوم» شعر الجيل الشاب فقط ، لا نعثر من الشعر الكبير أو الهام ، إلا على القليل فهو لا يضاهي أبداً نتاج الجيل الذي سبقه جيل سان جون بيرس (Saint - John Perse) وجوف (Jouve) وميشو (Michaux) (من أصدقاء مجلة «شعر» وكتابها) وشار (Char) إلخ . . .

«وقد تحدثت في هذا الموضوع بالذات مع عدد من الشعراء والنقاد الفرنسيين ، فمن رأي الناقد موريس سابيه ، مثلاً ، أن هناك أزمة حقيقية في الخلق الشعري ، في الشعر الفرنسي اليوم ، وهو حين تحدث عن الشعراء الشباب يسمي شاعراً واحداً يعجب به هو إيف بونفوا (Yve Bonnefoy) . أما إيف بونفوا ذاته ، فقد قال لي في بعض أحاديثنا أن شعر الشباب غني وقوي ، وليس هناك فراغ كما يقال ، ويذكر من الشعراء الذين يعجب بهم : أندريه دي بوشيه (A. du Bouchet) ، جاك دوبان (J. Dupont) (من أصدقاء مجلة «شعر» وكتابها) ، وأوليفيه لاروند (Olivier Laronde) ، وفيليب جاكوته (Philippe Jac-cottet)»[٥٣] .

مواقف من التجربة الغربية

إذا كان الخلق الشعري ، الذي تأرجح بين الأسماء الكبرى من شيوخ الأدب الفرنسي والإنكليزي والأميركي وبين جيل من الشباب ، بين مرحلة من النهوض وأخرى من الهمود ، قد شكل مرجعية لتجربة السياب المتأثر بالشعر الإنكليزي في الشكل الأول من الثورة التجديدية في الشعر ، فإن تأثر الشعر الحديث في شكله الثاني من الثورة التجديدية ، مرحلة تيار مجلة «شعر» ، أثار جدلاً كبيراً في الأوساط الثقافية ، من قبل المدافع والمعارض للاتصال الشعري مع الغرب . وفي هذا المجال يقول أسعد رزوق وهو من كتّاب مجلة «شعر» :

«الشعر العربي الحديث يمر الآن في مرحلة تجريبية تتناول الشكل كما تتناول المضمون ؛ وكل النتاج الشعري الذي يصدر عن هذه الحركة لا يعدو كونه محاولة وتجربة جديدة علينا أن نستقبلها بانفتاح ونفهمها على حقيقتها . فلا يوجد شاعر عربي معاصر يصح ، أو يجوز ، اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر وصاحب مذهب مستقل وخاص به ، شعرنا يستعيد الأشكال الرمزية والهياكل الشعرية السائدة في الغرب ــ وليس في ذلك ما يحط من قدره مطلقاً أو يجعله تقليداً ومحاكاة ، لأن الاتجاه ينتشر في أغلب أنحاء العالم اليوم ــ ثم يضمن هذه الأشكال معاني من تراثه النفسي والحضاري ، ويملأ هذه الهياكل من لحم مادته الشعرية وتجاربه الفكرية والحياتية»(٥٤) .

ورداً على تهمة تقليد الشعر العربي الحديث للغرب ، والحكم تبعاً لذلك على الحداثة الشعرية ، بأنها غير «أصيلة» وليست لها قيمة شعرية أو فنية قال أدونيس : «غالباً ما يكون هذا الحكم قائماً على الاجتزاء ، وعلى الجهل بالشعر الغربي ، والشعر العربي معاً ، بودلير ، مالارميه (Mallarmé) ؛ إنهما ، نظرياً وشعرياً ، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي . لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من «التراث» الفرنسي ، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة ــ من إدغار ألن بو (Edgar Alain Poe) ، أكثر من ذلك : إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه ، حتى أنهما يتبنيان أفكاره نفسها» .

واستشهد أدونيس بمثل عن رامبو الذي أخذ من مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر المشرقية ، وعن دانتي (Dante) أو شكسبير أو غوته (Goethe) : الذي رأى في نتاجاتهم عبارات وأفكاراً وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة ، ونتاج شعراء مختلفين .

كذلك رأى القول بالنسبة إلى هولديرلن ونرفال (Nerval) وشار وميشو وجون (Jean) وسان ــ جون بيرس ، ومايا كوفسكي الذي لم يأخذ مفهوم الحداثة الشعرية من التراث الروسي ، بل أخذه ، على العكس ، من بودلير ورامبو ومالارميه . كذلك إليوت الذي لم يأخذ مفهوم الحداثة من التراث الإنكليزي ، وإنما أخذه من بودلير ولافورغ (Laforgue) وكوربير (Corbière)(٥٥) .

وإذا كان أدونيس يبرّر التأثر بالآداب الأخرى هنا فإن بدر شاكر السياب يأخذ عليه تأثره بالأدب الفرنسي دون الإنكليزي في رده على قصيدته «مرثية القرن الأول» : «ما زلت أيها

الصديق ، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنكليزي الحديث ، هذا الشعر العظيم ــ شعر إليوت وستويل (Staël) ودلن توماس (D. Thomas) وأودن (Au-den) وسواهم»(٥٦) .

ويبدو أن أدونيس انفجر لكثرة الاتهامات التي وُجِّهت إليه وإلى التيار الذي يمثل فأطلق موقفاً جريئاً ، ينطلق ــ على ما يبدو ــ من الشعور بتعاظم الذات بعد تجربة «شعر» فقال : «أود أن أشير هنا إلى المبالغة في نظرتنا السائدة للتأثر بالشعر الفرنسي . إن في هذه النظرة خطأ كبيراً . عدا أنها تصدر عن موقف استلابي مبهور ، إزاء الثقافة الغربية . ليس الشعر الفرنسي الراهن ، أو الأميركي الراهن ، أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن . وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم ، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضاً بإبداعاتنا العربية»(٥٧) .

لم تبق العلاقة بالغرب نظرية بالنسبة إلى جماعة «شعر» ، إنما تمت الخطوة العملية الأولى الواضحة في هذا المجال ، فقد بدأت المجلة منذ تأسيسها بترجمة المزيد من النصوص ، إضافة إلى وجود دائم لأعضاء من التجمع في الخارج يتابع الحياة الثقافية في أميركا وفرنسا وإنكلترا وألمانيا وسواها ، وتمت الخطوة الثانية في العام ١٩٦١ ، في افتتاحية العدد ١٨ ، التي أكدت التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم ، «إذ شارك في تحرير العدد بيار جان جوف وتريستان تزارا (T. Tzara) وجاك بريفير (J. Brivère) . هذا اللقاء في مجلة عربية يحدث للمرة الأولى ويعزز الشعور بوحدة الحضارة الإنسانية ويساعد على توسيع آفاق العقل العربي . [لقد هدفت مجلة «شعر» ، منذ نشأتها ، إلى التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم . تأخذ وفي الوقت نفسه تعطي ، بذلك نضع الشعر العربي على الخريطة]»(٥٨) .

ومنذ انطلاقة مجلة شعر أكد يوسف الخال مضمون دعوته إلى التفاعل مع التراث العالمي : «من مبادئ مجلة «شعر» ان التفاعل الخلاق مع التراث الشعري في العالم ، هو إحدى الدعائم الرئيسية لنهضة الشعر العربي . لذلك كان أحد أهدافها نقل ما يمكن نقله إلى العربية من آثار الشعراء البارزين في كل مكان»(٥٩) .

ولم تكن حركة النقل أو الترجمة قد بدأت مع مجلة «شعر» إنما كانت نشطة جداً قبل ذلك ، وقد حددها د . منيف موسى في مرحلة ما بين الحربين على الوجه التالي :

«١ ــ كانت الدوريات ــ مجلات وجرائد ــ «منابر» حركة الترجمة ، وأضحى لا يصدر عدد من أية صحيفة أو مجلة ، إلا وفيه ترجمة لقصيدة أو مناقشة تيار شعري جديد ، أو دراسة شعراء وكتّاب فرنسيين .

«٢ ــ تفشى في الأجواء البيروتية «تيار ثقافي» ، من الرومنطيقية والرمزية ، فقامت الترجمة في هذه الأجواء على قدم وساق ، تنقل من الرومنطيقية والرمزية الفرنسيتين ، ولكن من غير نظام منسق ، إذ نقل أدباؤنا وشعراؤنا ، [ما هبّ ودبّ من نتاج الغربيين والفرنسيين بوجه خاص] .

«٣ ــ غدت الترجمات وظيفة لدعم نتاج شعراء الحقبة التي ندرس ومراكز دفاع عن هذه الأعمال»[٦٠] .

وإذا كانت الثقافة الأجنبية والترجمات شكّلت عاملاً أساسياً ساهم في ولادة قصيدة النثر ، فإننا نستطيع أن نضيف إلى هذا العامل بنداً مهماً أيضاً ، لا بد وأن نأتي على ذكره ، يتمثل بانتشار المنتديات الثقافية والروابط التي تمت إلى الغرب بعلاقة وطيدة منها ما تشكل في الخارج ومنها ما كان محلياً ، وقد سبقت جميعها تجربة «تجمع شعر» والشروع بتجربة قصيدة النثر في لبنان .

وعدّد منيف موسى الجماعات الأدبية التي نشأت في المهاجر وفي الوطن فذكر «الرابطة القلمية» (١٩٢٠) و«العصبة الأندلسية» (١٩٣٢) و«عصبة العشرة» (١٩٣٠) وحلقات أدبية مثل : «الرابطة الأدبية» (١٩٣٤) و«ندوة الإثني عشر» و«جماعة الجبل الملهم» وكان أعضاء هذه الجماعات الأدبية من ذوي الثقافة الفرنسية الذين عملوا على المزاوجة ما بين الأدبين العربي والفرنسي . بالإضافة إلى جماعة «الصداقات اللبنانية» التي أسَّسها الشاعر اللبناني باللغة الفرنسية شارل قرم (١٨٩٤ ــ ١٩٦٣) في العام (١٩٣٥) ، فقد كانت «صالوناً أدبياً» يعمل على نشر اللغة الفرنسية وآدابها .

منح الفرنسيون أنفسهم جوائز مالية لشعراء لبنانيين باللغة الفرنسية ، إذ منحوا شارل قرم جائزة «ادغار ألن بو» (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩) الشعرية ، ومقدارها ٥,٠٠٠ فرنك ، كان ذلك للتدليل على هدف تشجيع الفرنسيين لهذا التيار الأجنبي في لبنان[٦١] .

ويذكر أن يوسف غصوب (١٨٩٣ ــ ١٩٧٢) حاول في أوروبا نظم الشعر بالفرنسية ، وأن ثقافة أبي شبكة متعددة ، عربية ــ فرنسية وتوراتية إنجيلية . وقد أشيع عنه أنه استلهم بودلير إلا أن الأثر الأكثر ظهوراً في شعره ، هو أثر دي فيني (R. Dévigne) وخصوصاً في ديوانه «أفاعي الفردوس» . وأن سعيد عقل أيضاً تأثر كثيراً بالشاعر الفرنسي بول فاليري (Paul Valery) (١٨٧١ ــ ١٩٥٤) .

نفهم مما تقدم من ظروف وعوامل ساهمت في ولادة قصيدة النثر في لبنان :

أولاً ، إن التراث النثري القريب من اللغة الشعرية ، مثل نتاج جبران والريحاني والكتب المقدسة ، كان يشكّل عمقاً بعيداً لقصيدة النثر يستعين به رواد قصيدة النثر في مناقشة معارضي هذه القصيدة ، من دون أن يشكل هذا العمق مصدراً أساسياً من مصادر قصيدة النثر أو التجربة الشعرية الجديدة .

ثانياً ، إن تعبير مرحلة قصيدة النثر عن رفض للحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت يمكن أن ندرجه في السياق نفسه الذي أحدث التحوّل في حركة الشعر الحرّ ، فما قرأناه من تعليلات تختص بمثل هذه الظروف الثورية في عالمنا العربي أو في لبنان خاصة لم يختلف عن الظروف نفسها التي ذكرت في دراسة التحوّل نحو قصيدة التفعيلة . وإذا كان ثمة ظروف إضافية ، ذكرها محمد بنيس عندما أشار إلى نكبة فلسطين ١٩٤٨ ، وهزيمة ١٩٦٧ ، والحرب الأهلية في لبنان ، وهو إذ وضع هذه الأحداث في خانة بروز السؤال ــ النقد المتلازم والأزمة السياسية ، فقد وضع مقابلها أحداثاً في خانة بروز الجواب المتلازم والانفراج السياسي في هذه المنطقة أو تلك . وقدم نماذج لها : انقلاب ١٩٥٢ في مصر ، حرب التحرير في المغرب العربي ، وصعود الثورة الفلسطينية بعد ١٩٦٧[٦٢] .

هذه الأمور تضعنا مجدداً أمام السؤال عن أثر هذه الظروف في اشتعال حركة مجلة «شعر»؟ إلا أن هذا السؤال يأخذنا إلى سؤال آخر : هل كانت القضايا القومية محط استنفار رواد مجلة «شعر» وعلى الأخص القيِّمين عليها؟

للإجابة عن هذا السؤال كان لا بد من البحث عن «الروح القومية» في نصوص مجلة شعر ، ويأتي في هذا الصدد وصف طبيعة الصراع بين «شعر» و«الآداب» واضحاً كما

قدمه محمد جمال باروت : «في حين كانت «الآداب» تترجم في الحقل الثقافي ــ الشعري التزامها بحركة التحرّر الوطني العربية ، في صحوتها القومية الناصرية ، كانت «شعر» حلقة نخبة معزولة ومغتربة عن هذا المد ، بل وصل أنسي الحاج في «لن» إلى انتهاك خطاب الهوية العربية بشكل فضائحي وعاصف ، وهو الأمر الذي ستركز عليه «الآداب» في كل معركتها ، ولن تغفره إطلاقاً»(٦٣) .

ثالثاً ، إن الظروف التي جعلت جماعة «الشعر الحر» يتحرّكون رافضين الواقع الذي يحيط بهم والحياة السياسية والإجتماعية المتخلفة هي ذاتها جعلت جماعة مجلة «شعر» يرفضون ويثورون متطلعين إلى مجتمع جديد ولغة جديدة وشعر جديد .

رابعاً ، إن حركة مجلة «شعر» انفتحت على الغرب كضرورة للتواصل الحضاري معه ، ولأنه ، على المستوى الأدبي يمثل المستوى الأعلى لتطوّر الشكل والمضمون ولإبراز النماذج التي تناسب العصر .

خامساً ، ساعدت حركة الترجمة ، الناشطة باضطراد منذ بدايات هذا القرن ، على إيصال النموذج الغربي ، الإنكليزي والفرنسي على وجه الخصوص ، مما سهّل للكثيرين التقليد من جهة ، في حين أن قلة هم الذين لم يتعاملوا مع التراث بردة فعل هدامة ، فاستخدموها كأساس يرتكز عليه في تأصيل اللغة الشعرية ، من جهة ثانية .

سادساً ، ساهمت التجمعات الأدبية التي سادت منذ بدايات القرن في إضفاء جو من الحركة والتنافس ، كما ساهمت التيارات الثقافية والمدارس الفلسفية والأدبية في إضفاء جو من الصراع الديموقراطي كان لبنان إحدى ساحاته المهمة .

٤ ـ بدايات قصيدة النثر في العالم

بعد بحثنا في العوامل التي ساهمت في خلق جو ملائم لنشوء تيار جديد ، هو تيار مجلة «شعر» ، نسعى في هذا الفصل إلى تلمّس بدايات هذا التيار أو الحركة ، ممهدين بإلقاء نظرة مقتضبة عن انتشار «قصيدة النثر» في العالم قبل انتشارها في لبنان والبلاد العربية .

إذا كنا تحدثنا عن ظروف ولادة قصيدة النثر في الوطن العربي أو في الشعر العربي ، فإن هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي ، فبودلير يعتبر جدّ هذه القصيدة ومؤسّسها الأول في العالم ، كما أن وولت ويتمان كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج ، واستعمل فعلاً هذا النسق الفني التعبيري ، معتبراً إياه شعراً بشكل واضح .

ويعدد الشاعر يوسف الخال في معرض نقده لكتاب نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر» شعراء قصيدة النثر كما يلي : «لوتريامون (Lautreamont) ، بودلير ، رامبو (Rimbaud) ، كلوديل (Claudel) ، إيليار (Eluard) ، هنري ميشو (H. Michaux) ، أرتو (Artaud) ، سان جون برس (الفائز بجائزة نوبل) ، رينه شار وبونفوا»[٦٤] .

أما الشاعر الفرنسي فرنسيس كاركو(Fransis Carco) ، فقدم لمجموعته الشعرية ، التي صدرت بعد وفاته وتضمنت قصائد نثرية ، بكلمة طويلة «كرّم فيها بوضوح خالقي القصائد النثرية الشعراء الخمسة الكبار ألويزيس برتران (Aloysius Bertrand) ، بودلير ، رامبو ، لوتريامون ومالارميه»[٦٥] .

ويصنّف أدونيس شعراء قصيدة النثر بقوله : «أكثر الشعراء في الغرب ، الذين كتبوا قصيدة النثر ، كتبوا قبلها قصيدة الوزن ، كانت قصيدةالنثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية ، ولم تكن هرباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة . أذكر من هؤلاء بودلير ، ورامبو ، ومالارميه .

«هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب إيحاء اللحظة ، وخاصة في فرنسا ، أذكر منهم ، رينه شار ، بيير ريفردي (P. Reverdy) ، هنري ميشو . فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر ، بعد أن كتبوه بالوزن ، لا يفعلون ذلك

بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل لعلم العروض ، بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعرية جديدة»[٦٦] .

وإذا كانت فرنسا محوراً للتجارب الكثيرة التي خيضت في كتابة قصائد النثر ، وكانت مهداً لمؤسِّس هذا النوع الأدبي بودلير ، وكانت أميركا الحديثة العهد في التجارب الأدبية التي تحمل الهوية الأميركية الخاصة ، بعد ما كانت صدى لما كان يدور في إنكلترا وكان ويتمان (Whitman) هو أحد البارزين في هذا المجال ، فإن قصيدة النثر في رأي الشاعر الإنكليزي ستيفن سبندر لا تعتبر شعراً بالمعنى الصحيح بل قريبة منه ، «وتكاد تكون منعدمة في إنكلترا والسبب ربما يعود إلى عقلانية الشاعر الإنكليزي وعنصر الوعي الغالب عنده ، الشعر الإنكليزي يبقى مرتبطاً بحضارته مهما كان ثورياً ، وهذه الصلة الحضارية تعيقه عن الجموح»[٦٧] .

وفي مقارنة بين قول سبندر حول قصيدة النثر في إنكلترا وقول أدونيس في وصف حالتها في باريس ، نقف أمام الفرق الواضح في تأصيل التجربة بين بلد وبين آخر ، وبالتحديد أمام محورية فرنسا لتجربة قصيدة النثر . ففي رد أدونيس حول الشكل الشعري وقصيدة النثر في فرنسا نقرأ : «القبول بأي شكل تأخذه تجربة الشاعر ، أصبح أمراً بدهياً . فليس هناك مشكلة اسمها مشكلة الشكل . وإذا كانت حركة مجلة «شعر» قد أثارت هذه المشكلة في بدايتها لضرورات فنية ، فهي الآن بدورها تتخطاها . ذلك أن المشكلة الحقة هي مشكلة الشعر ، كشعر .

كذلك لم تعد هناك مشكلة إسمها مشكلة قصيدة النثر . قصيدة النثر شعر ، وهي حين تنقد ، لا ينظر إليها كشكل أو كقصيدة نثر ، بل إلى ما تحمله من القيم والرؤى الشعرية»[٦٨] .

إن الذي أكده أدونيس في «شعر» أكدته ، من قبل ، سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» ، حين قالت : «ستصبح قصيدة النثر نوعاً أدبياً جذرياً وشكلاً يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة ، لأنه يجب أن نسلّم بأن قصيدة النثر منجز أدبي ، وأن كل العالم يوافق حالياً على وجودها كنوع أدبي»[٦٩] .

وتذهب برنار في تحديدها لولادة قصيدة النثر إلى ألويسيوس برتراند المعروف أيضاً بلويس برتراند (Louis Bertrand) وهو أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي قبل بودلير الذي «أبرز طرق وقوانين النوع الجديد»(٧٠) . لكن الكاتبة تعتبر في أكثر من مكان في الكتاب أن برتراند لم يكن معروفاً ، وتعتبر أن الانطلاقة الحقيقية لقصيدة النثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحددت مع بودلير ، فتقول : «بودلير ، الأول الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر ، صالح لتلبية الانفعالات الداخلية وتطلعات الإنسان المعاصر . مع بودلير شهدنا أول اهتزازات قادت مرحلياً قصيدة النثر من قطب إلى آخر»(٧١) .

وإذا كانت برنار اعتبرت بودلير المحطة الأولى في قصيدة النثر ، فهي لا تعدم المحاولات السابقة التي كانت تشكّل إشارات مهمة في طريق الوصول إلى تجربة بودلير نفسه وتجربة كتابة شعرية جديدة ، إذ تعود مثلاً إلى السؤال الذي طرحه جان جاك روسو (J.J. Rous-seau) (١٧١٢ ــ ١٧٧٨) في أحد دفاتره «كيف تكون شاعراً في النثر» كما تستبق تجربة برتراند بشاتوبريان (Chateaubriand) (١٧٦٨ ــ ١٨٤٨) الذي «ساهم أكثر من سواه ، من خلال التماعاته العبقرية ، في تطوير القصيدة أو بالأحرى «الأغنية النثرية»(٧٢) . وهي تعتبر أنه «في كل الحقبات التي تنشط فيها الروح الاستقلالية يظهر انعكاس وميول عامة في الأدب لرفض مبدأ الحقائق وتحرير الفرد ، ونرى الشعر يتأرجح بين طريقين مختلفين : اتجاه نحو الحرية : تحرّر البيت ، عتقه من قيود العروض والوزن . واتجاه نحو توافق تام للبيت في الاستفادة من الشعر النثري ، تطور أو ثورة»(٧٣) .

وتستعرض الكاتبة أزمنة هذا التأرجح بين الشعر المتحرّر والشعر النثري في كل مراحل تحرّره المتنامي ، أي في الرومنسية والرمزية ، وصولاً إلى السوريالية ، وعندما تصل إلى النصف الأول من القرن العشرين تحدد ثلاث محطات كبرى في التاريخ الشعري لقصيدة النثر خصوصاً :

«الأولى ، مع ظهور الروح الجديدة ، الميول الحديثة والتكعيبية (حركة ولدت في الرسم بين العامين ١٩٠٧ و١٩٠٨ ، وانتقلت إلى الشعر والموسيقى ، واعتبرت حالة قصيدة النثر منطبقة على الرسم التكعيبي ، وهي مفهوم جديد يهتم بالعمق والشكل لا بالموضوع) .

الثانية ، مع الهجوم الكبير للفوضويين والدادائيين والسورياليين (حركات أدبية ينقل فيها الشعراء اهتزازات عالمهم الداخلي تتفاوت في تعاملها مع منبع الخيال والحلم والرغبات المكبوتة وفي رفضها الواقع وتأثيرها على قصيدة النثر) ، الذي أدى إلى حملة تدمير للقيم الشكلية وإلى إعادة الاعتبار للخصوصية الميتافيزيقية للشعر .

الثالثة ، الاتجاهات الجديدة التي ترتسم في أيامنا ، غالباً بفضل التحرّر الناتج عن السوريالية والتي تسمح ـ ربما ـ باستشفاف مكانة قصيدة النثر في شعر المستقبل»[٧٤] .

وإذا كانت برنار تركّز كثيراً على السوريالية في تأثيرها على قصيدة النثر في فرنسا قائلة «من دون شك ، هذه القصائد (النثرية) ، التي انطلقت على أحسن ظن بإرادة ثورة سوريالية ، اتخذت في الأدب الفعلي حضوراً مختلفاً ومأساوياً تقريباً كان غائباً في النثريات السوريالية»[٧٥] . . . فإنها تركّز أيضاً على الموسيقى كعامل مؤثر في الشعراء الفرنسيين الذين اتجهوا لكتابة قصائد النثر ، خصوصاً موسيقى الألماني واغنر «الذي لم يؤثر في الشعراء الشبان بموسيقاه فقط ، إنما أيضاً بكراساته»[٧٦] ، تلك التي أثّرت كثيراً في ملارميه وفي قصائد النثر التي كتبها العام ١٨٩٧ .

وتركّز برنار أيضاً على موضوع الترجمة ، كعامل مؤثر في التحوّل إلى قصيدة النثر ، و«أن الإيقاع ليس فقط في الشعر» ، وأنه «بالترجمة قدم الأدباء الفرنسيون أولى تجارب قصائد النثر المميزة وقصصاً وقصائد ملحمية»[٧٧] .

وإذا كنا لجأنا إلى الإطلال على قصيدة النثر في العالم بهذه السرعة ، فإننا نود الإلماح إلى عالمية هذا النوع الشعري كتجربة سابقة على التجربة العربية ، وعلى تجربة مجلة «شعر» التي كانت نشطة جداً في ترجمة النتاج الغربي في هذا المجال ، لكن ذلك لا يمنع إبراز تلك الخصوصية في مشروع الحداثة في استكمال الحداثة الشعرية العربية التي كانت بدورها معتمدة على مقومات الحداثة الغربية . وحتى يبرّر يوسف الخال لنفسه الصلة المباشرة لمشروعه بالروح الغربية ، وهو «مايسترو» مجلة «شعر» ، كان يشدد على أجنبية مشروع السياب ، «درس بدر الأدب الإنكليزي بدار المعلمين بجامعة بغداد ، وقد صادف أن أستاذاً إنكليزياً في دار المعلمين كان له اتجاه معاصر حديث ، كما يفهمون الشعر في بلادهم ، علّم بدر الشعر الحديث ، كما علّم نازك الملائكة والبياتي بدر ، وقد كان لديه

نزعة للاكتساب ، اكتسب هذه النظرية ، مع نازك والبياتي . ومن حسن حظ بدر أنه تعرّف بجبرا إبراهيم جبرا . جبرا كان دارس بكمبردج وكمان عندو نفس الأفكار المعاصرة في الشعر»[٧٨] .

وتأثرت قصيدة النثر وشعراؤها بالتيارات التي كان لها الأثر الكبير في إغناء هذا النوع الشعري ، خصوصاً السوريالية ، وهذا ما جعل أدونيس يقول صراحة : «تأثرت بالحركة السوريالية كنظرة ، والسريالية ، هي التي قادتني إلى الصوفية . تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوّف العربي فعدت إلى التصوف»[٧٩] .

ترافقت عودة أدونيس إلى الصوفية وردة الكثيرين ممن أطلقوا قرائحهم في اتجاه الغرب إلى الشرقية أو التراث الشرقي والعربي . فبدأ الشعراء والنقاد يبحثون عن الجذور الشرقية والعربية لقصيدة النثر نفسها ، فسأل عبد العزيز المقالح عن موقع الشعر الخارج على الوزن والقافية من التراث الشعري العربي ، وأجاب : «نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر من نموذج شعري يؤكد أن الشعر غير الوزن وغير القافية . وفي كتابه (ما الشعر العظيم) يتوقف الأستاذ يوسف سامي اليوسف طويلاً أمام (نشيد الإنشاد) ذلك الأثر الشعري التاريخي المدهش بصفته عملاً شعرياً رائعاً أثبت حضوره عبر العصور . وبالرغم من أن هذا النشيد الشعري قد ظهر ضمن العهد القديم (التوراة) إلا أن الأستاذ يوسف يرى في بساطته وشفافيته ما يؤكد انتسابه إلى الأغاني الرعوية وقد سطا عليه اليهود (. . .) وليس الأستاذ يوسف سامي اليوسف الوحيد بين نقادنا الذين بهرهم نشيد الإنشاد وقصائد أخرى في العهد القديم ، فالمرحوم الأستاذ سيد قطب كان سبقه بوقت طويل إلى الوعي بذلك الموروث الشعري ، وقد رأى سيد قطب في (سفر الجامعة) من العهد القديم ذروة الكمال الفني الشعري بما قدمه من تناسق الصور الفنية وظلال الشعور والإيقاع الداخلي ، كما رأى في «نشيد الإنشاد» ما هو [أعلى في آفاق الفن من كل دعاء بالغزل على طريقة المعاني الذهنية . . .]» .

ويتابع المقالح : «إن هناك موروثاً عربياً إسلامياً أقرب عهداً وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر ، إنه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني ومن تجربة روحية لها أبعادها الإنسانية العميقة وتأثيرها الواضح على حركة الجديد والأجد في شعرنا العربي المعاصر»[٨٠] .

٥ ـ قصيدة النثر في لبنان:

يقول كمال خير بك: «كان لبنان، منذ النهضة حامل مشعل التجديد الشعري سواء عبر تاريخ شعرائه الذين واصلوا حياتهم فيه أو الذين اختاروا مصر للإقامة أو النازحين منهم إلى أميركا (شعراء المهجر)»[٨١].

ويركّز العديد من النقاد على دور شعراء المهجر وأدبائه في نشر المواقف والاتجاهات الرومنطيقية، متوقفين عند تجارب أمين الريحاني، جبران وفؤاد سليمان. وقد اعتبر بول شاوول أن جبران كان من بينهم «بالنسبة إلى قصيدة النثر العربية كما كان روسو وألوزيوس برتران وبودلير بالنسبة إلى قصيدة النثر الفرنسية»[٨٢].

ويقول مارون عبود في «درب القمر» لفؤاد سليمان: «إن نثره فيه كديوانه شاعرية، ولذلك عددته ديوان شعر»[٨٣].

أما المشهد الشعري قبل ولادة مجلة «شعر» فكان يحتله سعيد عقل وسط عدد من الشعراء أمثال أمين نخلة (١٩٠١ ــ ١٩٧٧)، صلاح لبكي (١٩٠٦ ــ ١٩٥٥)، شفيق المعلوف (١٩٠٥ ــ ١٩٧٦)، بولس سلامة (١٩٠٢ ــ ١٩٨٠)، يوسف غصوب (١٨٩٢ ــ ١٩٧٢)، ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ ــ ١٩٨٨)، بشارة الخوري (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨)، رشيد سليم الخوري (١٨٨٧ ــ ١٩٨٤) وإيليا أبي ماضي (١٨٨٩ ــ ١٩٥٧). «لكن الشعراء اللبنانيين وجدوا أنفسهم في عام ١٩٥٧ ــ وسط دهشتهم أنفسهم ــ وقد تجاوزتهم الموجة الجديدة في العراق وسوريا ومصر»[٨٤].

إن شعور اللبنانيين بتأخرهم هذه المرة جعلهم ينشئون في العام المذكور ليس فقط تجمع مجلة «شعر»، وإنما أيضاً تجمع «الثريا». ويرسم كمال خير بك الإطار الذي نشأت فيه قصيدة النثر فيقول: «كانت موجة عارمة من النثر الشعري، المكتوب تحت تأثير نتاج جبران وأمين الريحاني ومي زيادة، والذي أعاد فؤاد سليمان ثم محمد يوسف حمود وآخرون طرقه قبل سنوات عديدة قد تجلت أقلام العديد من الكتّاب، كنيقولا قربان وأدفيك شيبوب وفؤاد حداد وثريا ملحس وعبد الله قبرصي وهنري حاماتي وأنسي الحاج، هذه الظاهرة ذاتها ستصبح نواة «قصيدة النثر» التي ستتبناها مجلة «شعر» مثيرة، بذلك، عاصفة شديدة من المساجلات»[٨٥].

ويدخل كمال خير بك الشعر العامي (الزجل) كعنصر من العناصر التي كانت تحيط بالجو الذي ولدت فيه مجلة شعر، كما أشار إلى أنه بعد عشر سنوات من التحول العروضي، لم يظهر في لبنان غير خليل حاوي كشاعر حديث، لكنه أضاف: «إذا كان الشعراء اللبنانيون قد تأخروا عن حركة الحداثة، فإن نشر العمل التجريبي الطليعي لجميع الأقطار العربية قد تحقق وتمركز، في المجلات اللبنانية. إننا نتعرّف هنا على الفضل الكبير الذي أسدته إلى الجيل الجديد كل من مجلتي «الأديب» و«الآداب». بل إن الأخيرة هي التي لعبت، قبل نشوء مجلة «شعر»، الدور الأساسي في نشر بدايات حركة الحداثة، دون أن تصبح مع ذلك، منبر الحداثة الشعرية بشكل خاص»[٨٦].

وإذا كان هناك تلازم بين طرح مسألة «شعر» ومسألة «قصيدة النثر»، فلأن هذه المجلة هي التي تبنت مشروع قصيدة النثر، وإن لم تتبنّه كمشروع يبرّر قيامها. فلم يتلازم انطلاق المجلة مع مشروع القصيدة الجديدة، إذ صدرت المجلة ولم تنشر فيها أية قصيدة نثر، إلا بعد مرور أربعة أعداد على الأقل. ونقول «على الأقل»، لأن العدد الخامس الذي صدرت فيه أول قصيدة خالية من الوزن والقافية لمحمد الماغوط جرى تصنيفها فيما بعد، كما جرى تصنيف شعر محمد الماغوط، مع «الشعر الحر».

وإذا كان العدد الخامس الذي صدر في العام ١٩٥٨ يحمل أول قصيدة متحررة من الوزن والقافية في طيات مجلة «شعر»، فإن بعض التجارب كانت أسبق. وقد ذكر كمال خير بك كلاً من ألبير أديب وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، وقال إنهم حاولوا هذا النوع دون أن يحققوا نجاحاً كبيراً[٨٧].

واستخدم خير بك تعبير «الشعر المطلق» في وصف شعر الماغوط في تلك الفترة. ويعد الماغوط بدأ عدد من «شعراء الشعر الموزون ينشرون قصائد «منثورة» بدورهم. وكان أدونيس هو أول من افتتح الطريق، بأن نشر نصين «انتقاليين» يجمعان بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، وآخرون».

ويقول أدونيس في «بيان الحداثة»: «ولعلنا نعرف جميعاً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر»، إنما هي، كنوع أدبي ــ شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية ــ الأوروبية»[٨٨].

وتعليقاً على قول أدونيس ، نوضح أن تسمية قصيدة النثر التي أطلقها العام ١٩٦٠ ، كانت بعد مناقشة أركان مجلة شعر لكتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» ، وهذا يعني أن التسمية العربية التي تأرجحت بين «الشعر المنثور» ، و«الشعر الحر» الذي اعترض مبتدعوه عربياً على إدخال شعر اللاوزن إليه ، كانت التسمية الأولى على المستوى العربي ، لنوع شعري ساد ، منذ كتابات بودلير وويتمان ومن تلاهما ، في العالم .

إن التنظير لقصيدة النثر في مجلة «شعر» بدأ يشيع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر ، وقد تبنى أدونيس وأنسي الحاج معظم تحديدات برنار للقصيدة الجديدة . وكان العام ١٩٦٠ هو العام الذي احتدم فيه النقاش وانجلى على تحديد واضح للفرق بين «قصيدة النثر» و«الشعر الحر» ، فصنّف شعر الماغوط وجبرا والصايغ مع الشعر الحر ، لتشابه شكل قصائدهم بالشعر الموزون ، فيما كتب أدونيس بالشكلين ، الحر والنثري ، وكتب أنسي الحاج شعراً نثرياً ولا يزال .

وللتدليل على أن مشروع مجلة «شعر» لم يكن في الأساس متلازماً وشكلاً شعرياً محدد المعالم ، نورد ما جاء في العدد الأول ؛ فقد اشتمل على قصيدة عمودية لبدوي الجبل ، وقصائد تفعيلة لنازك الملائكة وسعدي يوسف ، وشعراً عامياً لميشال طراد ، وشعراً موزوناً لأدونيس وشعراً موزوناً غير مقفى ليوسف الخال .

وبقيت نازك الملائكة تتعاون مع مجلة «شعر» وتنشر فيها حتى العام ١٩٥٩ ، إذ ابتعدت عنها بسبب «انتهاكات» اللغة العربية من قبل الكتّاب والنقاد العرب . وهي في إشارة إلى مجلة «شعر» تقول : «إن هناك مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاءً مبرماً . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمّد ــ لغرض مبيّت ــ أن توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسؤول»[٨٩] .

إن العام ١٩٥٩ كان العام الذي بدأ فيه الافتراق بين أنصار «قصيدة النثر» من جهة وأنصار قصيدة التفعيلة من جهة أخرى ، وكإطار أوسع ، بين أنصار قصيدة اللاوزن من

جهة وأنصار قصيدة الوزن من جهة أخرى . ولعل السبب المباشر هو قراءة كتاب سوزان برنار التي أوضحت مشروع «قصيدة النثر» ، ونبّهت إلى طبيعة افتراقها عن القصيدة التقليدية ، بشكل أقنع فئة تضم يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي إبي شقرا وعصام محفوظ . . . إلخ . وبقيت فئة أخرى غير مقتنعة فتابعت كتاباتها للقصيدة الحرة الوزنية مثل : بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، سعدي يوسف ، خليل حاوي ، صلاح عبد الصبور ، وسلمى الجيوسي . . . الخ .

ويذكر أن الشعراء الذين أقنعتهم الأفكار الجديدة لقصيدة النثر لم يلتزموا بها بشكل دائم ، فيوسف الخال ، الذي نظّر لهذه القصيدة منذ العام ١٩٥٩ ، بقي يكتب قصيدة وزن حتى أواخر أعداد «شعر» ، وأدونيس الذي كتب مقالة في قصيدة النثر في العدد ١٤ من مجلة «شعر» ، وكتب الكثير من المقالات الداعمة لها ، بقي يكتب قصيدة وزن حتى خروجه من المجلة العام ١٩٦٣ . أما شوقي أبي شقرا فبقي يكتب قصيدة وزن ، رغم وجوده في لجنة التحكيم لقصيدة النثر ، التي ألفتها جريدة «النهار» العام ١٩٦٠ ، حتى العدد المزدوج (٣٣ ــ ٣٤) الصادر العام ١٩٦٧ ، الذي تضمّن قصائد وزن له مع قصائد نثر قبل أن يبدأ بكتابة قصائد النثر .

ولم يبرز في منشورات دار مجلة «شعر» غير كتابي أنسي الحاج «لن» و«الرأس المقطوع» مشاراً بموازاتهما بـ(قصائد نثر) في حين جاءت كل المجموعات الباقية للشعراء تحمل إشارة (شعر) .

أما محمد الماغوط الذي أثارت قصائده في «حزن في ضوء القمر» النقاش حول «الشعر الحر» و«قصيدة النثر» ، فبقي على أسلوبه في كتابة القصيدة . ورغم تصنيف قصيدته بـ«الشعر الحر» من قبل القائمين على مجلة «شعر» ، فهو قد نال أول جائزة لجريدة «النهار» ، بدأت تمنحها لأفضل قصيدة نثر ، وقدرها (٥٠٠) ليرة لبنانية آنذاك ، كمساهمة من الجريدة في مناصرة تجمع «شعر» ، وتشجيعاً منها على هذا الأسلوب في الكتابة الشعرية .

ويقي جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ــ ١٩٩٤) ينشر قصائد التفعيلة وقصائد النثر ، والتي تدخل في إطار «الشعر الحر» ، كما صنفت في مجلة «شعر» ، وكما كان هو أيضاً يصر

على تسميتها : «وقد سميت هذا الشعر ، منذ البداية ، شعراً حراً ، وفق مفهومي للشعر الحر ، وهو مفهوم اختلفت فيه مع العديدين ممن تصدوا له من نقاد ودارسين ، وما زلت معهم على خلاف»[٩٠] .

ويثير ما قاله جبرا إبراهيم جبرا في مقابلة أجراها معه جهاد فاضل عدداً من الأسئلة . قال : «صار هناك نوع من التجديد ولو أن أدونيس لم يسمه لسوء الحظ بقصيدة النثر ، اللي أنا أسميه الشعر الحر ، أنا أعتقد أنني كنت من البادئين به بشكل جاد ، وعندما بعثت أول قصيدة منه ليوسف الخال قال لي يوسف الخال إن أدونيس اعترض ، قال : يا أخي هذا شعر بعد عشرين سنة نستطيع أن نكتبه ، لاتنشره الآن . لكن يوسف الخال أصرّ على نشره . مع العلم أنني كنت قد نشرت نماذج منه سابقاً في مجلة «الأديب» ومجلة «الآداب»[٩١] .

هذا القول يضعنا أمام الحقائق التالية ، بخصوص ولادة قصيدة النثر بمصطلحها «العرفي» قبل العام ١٩٥٩ :

أولاً ، إن جبرا إبراهيم جبرا أول البادئين بكتابة قصيدة النثر .

ثانياً ، إن «الأديب» و«الآداب» سبقتا «شعر» في نشر قصائد النثر .

ثالثاً ، إن أدونيس لم يكن متشجعاً لقصيدة النثر في البداية .

وتعليقاً على النقطة الأولى يقول شربل داغر : «إن قصيدة النثر لم تكن ، تاريخياً وإنتاجياً منفصلة أبداً عن حركة الشعر الحر . فبداياتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينيات . مثل حركة «الشعر الحر» . كما أننا نجد شعراء عديدين يكتبونها منذ بداية الخمسينيات ، وفي مجلة «الآداب» تحديداً . إنهم شعراء من سوريا وفلسطين ، لا من لبنان فقط : محمد الماغوط ، جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ــ ١٩٩٤) ، توفيق صايغ (١٩٢٣ ــ ١٩٧١) ، نقولا قربان»[٩٢] . وهو يسمي أيضاً الشاعر السوري أورخان ميسر (رائد السوريالية في سوريا له مجموعة «سريال» نشرت بعد وفاته العام ١٩٧٩) الذي كتب قصيدة نثرية في الأربعينيات[٩٣] .

ونضيف إلى ذلك قولاً آخر لشفيق الكمالي يؤكد فيه : «بدأت قصيدة النثر في

العراق ، على يد الشاعر حسين مردان رحمه الله ، وقد سمى هذا النوع من النثر أو الشعر المنثور : «النثر المركز» الذي يختلف عن النثر الفني والذي ليس نثراً ولا شعراً . في الثلاثينيات كانوا يسمونه النثر الفني ، صور جميلة وما إلى ذلك . كان حسين مردان يريد القصيدة ألفاظاً مشحونة شعرياً لكن الوزن غير موجود ، وفشلت محاولته ، وأعتقد أن قصيدة النثر تتنافى مع طبائع الأمور في إطار اللغة العربية هناك نثر أو شعر»(٩٤) .

لكن رغم هذين القولين لداغر والكمالي ، فإن نازك الملائكة تؤكد على لبنانية التجربة والولادة أو البداية فتقول : «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر ، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) . ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والإيقاع والقافية ، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً»(٩٥) .

وفي التعليق على النقطة الثانية والثالثة ، يمكن القول إن مشروع قصيدة النثر لم يكن قد تبلور لا في التجارب الآنفة الذكر ولا حتى مع بداية مشروع مجلة «شعر» ، ولم يكن مشروع المجلة مقترناً ، في الأساس ، بمشروع قصيدة النثر . لذا فليس مستغرباً موقف أدونيس من شعر جبرا ، كما أنه ليس مستغرباً أن تنشر قصائد نثر أو شعر منثور أو نثري في «الأديب» و«الآداب» و«المجلة» التي سبق بروزها ولادة مجلة «شعر» . على أن نشر مثل تلك القصائد لا يعني قناعة القيمين على تلك المجلات بقصيدة النثر . ونستطيع أن نضيف هنا ما نشر في مجلة «العرفان» من قصائد نثرية لمرتضى شرارة وأديب الحر العام ١٩٤٧ ، وكذلك لياسين سويد العام ١٩٤٩(٩٦) .

ويرى محمود شريح في هذا المجال «إن قضية قصيدة النثر لم تعالج إلا مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط إلى بيروت وانضمامه إلى «شعر»»(٩٧) .

وعن مرحلة إقرار مجلة «شعر» لقصيدة النثر يقول كمال خير بك : «منذ هذه اللحظة اندلعت حملة «الشعر المنثور» و«قصيدة النثر» ، ومنذ هذه اللحظة لم يعد أي شاعر من أعضاء التجمع ينكر انتماءها إلى الشعر ، أسوة بالقصائد الموزونة والمقفاة ، بل على العكس ، إن هذا النوع من الانتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص من الحركة ، في الوقت الذي يتضاءل فيه الاكتراث بالعروض»(٩٨) .

وفي العام ١٩٥٩ نشرت دار مجلة «شعر» مجموعتي «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط و«تموز في المدينة» لجبرا إبراهيم جبرا . وفي السنة التالية صدرت مجموعة أنسي الحاج «لن» ومجموعة توفيق صايغ «القصيدة ك» .

وإذا كانت دراستنا تبحث في التجربة اللبنانية لقصيدةالنثر ، فإن قصيدة النثر ، كما تشير الملائكة ، تجربة لبنانية وإن كان بعض عناصرها من خارج لبنان . فيوسف الخال مؤسِّس مجلة «شعر» وصاحبها لبناني من أصل سوري وأدونيس يحمل الجنسيتين اللبنانية والسورية ، ولم يحمل معه قصيدة النثر كمشروع سوري ، بل إن هذه القصيدة ، أو مشروع المجلة بالذات ، مشروع لبناني في منطلقاته التأسيسية ، يتوافق وتطلعات التيارات اللبنانية ، إن لجهة مبدأ الانفتاح على الغرب أو لجهة طرح المتوسطية والفينيقية ، الذي كان بدأ منذ الثلاثينيات ، إذ كانت المتوسطية جزءاً من أفكار أنطون سعادة ، ووردت لدى أدونيس (مجلة «شعر» ١٨ ، ١٩٦١ ، ص ١٧٩) وحليم بركات («شعر» ٢٣ ، ١٩٦٢ ، ص ١١٣) وفي كثير من كتابات مجلة «شعر» أو لجهة الدعوة إلى اللغة العامية أو سواها من الدعوات التي تربط لبنان بأوروبا وأميركا وتسلخ عنه صفة العروبة .

وإذا كان بعض الشعراء العرب انضموا إلى التجربة اللبنانية ، فإن الماغوط ،في التحليل الأخير ، ليس شاعر قصيدة نثر ، وإن أدونيس القادم العام ١٩٥٦ من سوريا ، الذي بدأ أساساً في تجربة مجلة «شعر» ومشروع قصيدة النثر في المراحل الأولى لم يحمل معه قصيدة النثر من الخارج ، ثم أنه ترك المجلة وحركتها أو تجمعها إلى تأسيس مشروعه الخاص فيما بعد ، وهو مجلة «مواقف» ، في حين انفصل أيضاً توفيق صايغ وأسَّس العام ١٩٦٢ مجلة «حوار» . ويقي المشروع مختصراً على لبنانيته الصافية : يوسف الخال ، أنسي الحاج ، شوقي أبي شقرا وعصام محفوظ .

وإن كانت تجربة قصيدة النثر استقرت في النهاية على مجموعة من اللبنانيين ، فإننا لا نعطي للتجربة هوية تُمنع على غير الأسماء المذكورة ، لكن كل مَن ساهم في تجربة قصيدة النثر ، ساهم فيها من خلال مجلة «شعر» ، وإن الحركة كما سماها يوسف الخال حركة مجلة «شعر» ، هي حركة لبنانية المكان والإطار الإجتماعي . وهذا لا يعني أن قصيدة النثر بقيت فيما بعد مشروعاً لبنانياً . وإن ما ندعيه في التجربة اللبنانية هي تلك

الحالة من تجميع المثقفين العرب في العاصمة اللبنانية التي شكّلت مع «الأديب» و«الآداب» و«شعر» ، وسواها ، بالإضافة إلى كونها مركزاً لطباعة ونشر الكتب ، مركزاً ثقافياً ، وواحة «ديموقراطية» في الوطن العربي .

٦ـ قصيدة النثر بديل أم شريك؟

تفاوتت الآراء في شأن كون قصيدة النثر بديلاً أم شريكاً . في البداية نعرض لرأي الياس خوري الذي يميل إلى وصف تطور قصيدة النثر قطيعة مع الماضي الشعري في قوله : بعد قصيدة التفعيلة الخجولة ، جاء الرمز والإيقاع الداخلي والصورة الجديدة وقصيدةالنثر بكل الجدل الذي أحاط بها ، ليعلن تطوراً وقطيعة مع الماضي الشعري بأسره . وأصبحت الترجمات الشعرية لإليوت (Eliot) (١٨١٩ ــ ١٨٨٠) ، وباوند (Ezra Poud) (١٨٨٥ ــ ١٩٤٥) ، وسان جون برس ، وسواهم ، هي المقياس الجديد الذي تقاس به القصيدة .

تقود هذه الملاحظة الوصفية إلى نتيجة ، بالغة الخطورة ، فلقد أصبح الشكل الجديد هو تاريخ القصيدة . أي أن دراسة الأشكال وتطورها ، أصبحت هي الوسيلة الوحيدة لفهم هذه الحركة الجديدة وتقييمها .

«غير أن هذه الاندفاعة الشكلية لم تكن دون مقدمات ، إنها وعلى الأقل في مراحلها الأولى أوصلت مقدمات التأثر بالنموذج الغربي إلى نهايتها المنطقية . فالمسألة لم تكن تجاوزاً للرومانسية كانت محاولة ضرب نموذج محدد»(٩٩) .

وفي نقاش قصيدة النثر كبديل أو شريك ، نستبعد هنا عرض آراء العقاد (١٨٨٩ـ ١٩٦٤) وشوقي ضيف (م . ١٩١٠) مثلاً وسواهما من النقاد العرب المعروفين الذين عاصروا نشوء قصيدة النثر في البلاد العربية ، كونها تعترض أساساً على «الشعر الجديد» الذي تمثل بتجربتي السياب والملائكة .

أما رأي القيمين على قصيدة النثر فقد كان متناقضاً ومختلفاً حتى لدى الواحد منهم بين فترة وأخرى ، فإذا كان أدونيس قد اعتبر أن «لا بد لهذا العالم ، إذن ، من الرفض الذي يهزه ، لا بد له من قصيدة النثر ــ كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري ، وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكالهم»(١٠٠) . . . إذا كان أدونيس اعتبر في هذه المقالة أن قصيدة النثر «تمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري ، فهو نفسه عاد ليكتب بعد ثمانية عشر عاماً ، أي في العام ١٩٧٨ وفي «النهار العربي

والدولي» ، ما هو مختلف عن ذلك إذ أورد : «إن هذه المجلة («شعر») لم تكن مع الوزن ضد النثر ، ولا مع النثر ضد الوزن ، وأنها كانت مع الشعر :

« . . . وأنها ، في هذا كله ، أكدت على أن اعتبار قصيدة النثر لاغية لقصيدة الوزن إنما هو موقف شكلاني «بحت» : «عمودية» نثرية أخرى . وإن تعريف الشعر بنثريته إنما هو تقليدية نمطية أخرى . وإن الشعر ليس كماً ، سواء كان هذا الشعر نثراً أو وزناً ، وإنما هو كيفية تتجلى حيناً نثراً ، وتتجلى ، حيناً آخر ، وزناً»[١٠١] .

ويزيد رأيه إجلاء إذ يقول العام ١٩٧٩ : «الكتابة بالوزن أو بالنثر ليست بذاتها امتيازاً أو خصوصية ، وإنما الامتياز والخصوصية في نظام التعبير ، أي في عالم العلاقات الذي يبدعه الشاعر (. . .) فأن يكتب شاعر عربي بنظام قصيدة النثر لا يعني أن كتابته «متقدمة» على قصيدة الوزن ، أو أنه يقلّد بودلير أو رامبو أو سان ــ جون برس»[١٠٢] .

ولم يكن يوسف الخال الذي بقي يكتب قصيدة الوزن بعد تبنيه لقصيدة النثر ، حاداً ، بالطبع ، في موقفه ، وإنما قال في افتتاحية العدد ١٢ من مجلة «شعر» في خريف ١٩٥٩ : « . . . والمبدأ الثاني الذي نود أن نكرره هنا ، هو مبدأ التحرر ، في صناعة الشعر ، من جميع القوالب الفنية الموروثة ، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي . أي أن المفهوم السائد للشعر في تراثنا الأدبي ، القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معيّن ، ولبناء فني معين ، لم يعد يتمشى مع حاجة شاعر هذا العصر إلى التعبير الحر عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة» .

أما أنسي الحاج ، الذي استمر وحده بكتابة قصيدة النثر منذ البداية ، فقد قال : «أما القصيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي ! إن لم تكن هكذا فما نفعها؟ (. . .) أن نخون تقليداً عربياً لم يعد يعكسنا ليس شرفاً لنا وحسب ، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي . لقد ظلمنا هذا التقليد ، ولا يقدر إلا أن يظلمنا ؛ فهو سجين ، بل هو السجن . وشرط الحرية هدم هذا السجن ، هدمه على مَن فيه ، إن لم يستطع تخليص مَن فيه من أنفسهم» .

ويتابع أنسي الحاج : «لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي ــ الأموي ــ العباسي ــ الرجعي

المعاصر ، لأننا نحن «المعاصرون» . لأننا شاهدو حياة مختلفة مستقلة تطلب شعراً عربياً من نوع آخر ، نحو هذا الشعر نسير ، وعلى جثة الجمود والعقم أولاً»(١٠٣) .

ويقول سركون بولص الشاعر العراقي الذي كتب قصائد وزن في مجلة «شعر» ، قبل أن يتجه فيما بعد إلى قصيدة النثر : «والسؤال الآن ، هو هل تستطيع «قصيدة النثر» أن تكون بديلاً من القوة الغنائية التي توفرها القصيدة العربية الموزونة؟ هل يمكن ذلك؟ أنا أظن أن ذلك ممكن ، وبالتالي لنا ثقة بالمستقبل»(١٠٤) .

وبالعودة إلى سوزان برنار ، نلاحظ أنها اعتبرت قصيدة النثر ثورة ــ كما مرّ من قبل ــ واعتبرتها «محاولة لتجديد الشكل الشعري : مطالبة بحق الروح ، شكل دائم من الصراع الذي بدأه الإنسان ضد قدره»(١٠٥) . كما رأت ــ وهذا ما ورد لدى أدونس (راجع الهامش ٦٥) من الفصل نفسه) ــ أن العديد من شعراء قصيدة النثر ذهبوا إليها من البيت الشعري ــ حسب إيحاء اللحظة ــ «هذه حالة العديد من الشعراء الحديثين ، الوار ، ميشو ، شار ، ريفردي . . .»(١٠٦) ، «وفي أي حال ، إن الشعراء الحقيقيين عندما أتوا إلى النثر بعد الوزن لم يأتوا إليه من أجل السهولة»(١٠٧) .

وفي مقارنة بين قصيدة النثر وقصيدة الوزن تقول برنار : «الاثنتان تارة تتابعان بشكل متواز محاولاتهما نحو هدف مشترك ، وطوراً تقف الواحدة ضد الأخرى لتتأكدا كمفهومين متقابلين بشدة ، أختيّ سلاح ، أو متنافستين»(١٠٨) .

٧ ـ تيارات مجلة «شعر» وتيارات «قصيدة النثر»:

إن الخلافات في وجهات النظر حول طبيعة قصيدة النثر وموقعها بين الأشكال الشعرية الأخرى ، تأخذنا إلى طبيعة الخلافات العامة حول مفهوم هذه القصيدة ، إذ ليس هناك حداثة واحدة يجتمع عليها الجميع ، فالحداثة «متفاوتة» في رأي الدكتور إحسان عباس ، وهو يفسر رأيه : «الحداثة في شعر السياب درجتها النسبية أكثر بكثير من الحداثة في شعر نازك الملائكة مع أن الإثنين تعرّضا لنفس المشكلات المعاصرة»[١٠٩] .

والخلافات حول القصيدة ليست منفصلة ، بالطبع ، عن الانتماء الإيديولوجي لرواد مجلة «شعر» ، فما هو جو التمايز بين هؤلاء؟ ومَن تمثل المجلة على المستوى الإيديولوجي؟

إذا كان يوسف الخال كرّر أكثر من مرة «إنها للشعر فقط» فلا يعني ذلك عدم تأثير أو تدخل المفاهيم الإيديولوجية لدى القيمين عليها في تغيير مسارها . فالشعر يعتمد في المحصلة الأخيرة على مفاهيم ليست بعيدة عن المفاهيم والتيارات الفلسفية ، هذا ما علمتنا إياه التجارب التاريخية ومراحل المدارس الأدبية والتيارات الشاملة للفلسفة والأدب والفن وعلم الاجتماع . . .

يقول يوسف الخال في رده التهمات الموجهة إليه : «ما زلنا نؤكد ونصر على أن حركة مجلة «شعر» لاتعترف بأي حزبية ولا تنتمي إلى أي حزب عقائدي أو سياسي . إنها للشعر فقط . والدليل على هذا الموقف واضح في الأفعال لا في الأقوال . فقد منعت بعض أعداد المجلة من دخول العراق في عهد الملكية بحجة أنها كانت تضم شعراء يساريين أو شيوعيين ، كما منعت في الوقت ذاته من دخول الإقليم السوري بحجة أنها تضم شعراء قوميين اجتماعيين» .

ويعترف الخال بالصبغة التي يلقيها الجميع على المجلة قائلاً : «وإذا كان عدد وافر من العاملين في المجلة ومن المساهمين فيها من القوميين الاجتماعيين ، فما ذلك إلا لأن معظم الشعراء والأدباء المنتمين إلى مذاهب فكرية أو سياسية أخرى قد وقفوا من المجلة وحركتها ــ مع إعجابهم بها وتأييدهم الضمني لها ــ موقفاً متحفظاً حيناً وسلبياً حيناً آخر»[١١٠] .

وللتدقيق في كلام الخال على حزبية العدد الوافر من العاملين في المجلة أو المساهمين فيها ، نعود أولاً إلى التأسيس والمؤسِّسين :

في البداية تشكلت نواة تجمع شعر من يوسف الخال (١٩١٧ ــ ١٩٨٧) الشاعر اللبناني من أصل سوري العائد من الولايات المتحدة العام ١٩٥٥ بعد إقامة طويلة فيها ، ومن أدونيس ونذير العظمة الشاعرين السوريين القادمين ومحمد الماغوط من سوريا «إثر اغتيال عدنان المالكي على يد أحد أعضاء الحزب» ــ كما يقول محمد جمال باروت(١١١) ــ ومن الشاعر اللبناني خليل حاوي (١٩١٩ ــ ١٩٨٢ ، قبل أن ينضم إليهم فيما بعد أسعد رزوق ، أنسي الحاج وخالدة سعيد (التي كتبت في الأعداد الأولى باسم خزامى صبري ــ كما يقول كمال خير بك)(١١٢) ــ .

وتأسست مجلة «شعر» ، وصدر عددها الأول في كانون الثاني ١٩٥٧ كمجلة «أدبية شهرية تصدر في أربعة أجزاء في السنة مؤقتاً» . ويقول محمد جمال باروت إن يوسف الخال «أراد أن يقوم بدور شبيه بذلك الذي قام به إزرا باوند حين تبنى الأصوات الجديدة عن طريق مجلة Poetry التي كانت تصدر في شيكاغو في أوائل العشرينيات»(١١٣) .

إذن ، أعلن تأسيس المجلة وتأسيس «ندوة مجلة شعر» أو «خميس شعر» .

وإذا علمنا أن يوسف الخال وخليل حاوي كانا عضوين سابقين في الحزب نفهم أن الأكثرية القومية الاجتماعية كانت تطبع نهوض مجلة «شعر» . ونستعيد هنا قول محمد جمال باروت «إن أغلب العاملين في «حركة مجلة شعر» كما أقر ذلك يوسف الخال كانوا من القوميين الاجتماعيين ، وعلى رأس الشعراء والكتّاب يوسف الخال وخليل حاوي وأدونيس وعصام محفوظ وفؤاد رفقة ومحمد الماغوط والنقاد خالدة سعيد وعادل ضاهر وأسعد رزوق ، وحليم بركات»(١١٤) . ونضيف هنا نذير العظمة أيضاً .

ورغم طابعها الحزبي تركت مجلة «شعر» هامشاً ليبرالياً واسعاً في علاقاتها ، فلدى دعوة يوسف الخال الشعراء والكتّاب العرب إلى المساهمة في مشروع مجلة «شعر» ، تعاون عدد من الكتّاب وعلى رأسهم نازك الملائكة ، والسياب وفدوى طوقان وسعدي يوسف والبياتي وعبد الصبور وسلمى الخضراء الجيوسي وعديدون سواهم . ولم تضع المجلة حدوداً إيديولوجية في استقبالها للإبداعات ، وإن كانت آراء القيمين عليها تتفق وتطلعات القوميين الإجتماعيين إلى حد ما .

ويؤكد محمد جمال باروت ارتباط أفكار مجلة «شعر» أو القيمين عليها بأفكار أنطون سعادة (١٩٠٤ ـ ١٩٤٩) فيقول: «في كتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري»، يرسي أنطون سعادة تعريفه النهضوي للشعر، بالنظر إليه على أنه «رسالة» تعبّر عن «شخصية» الأمة و«نفسيتها». ويرى أن (الأدب والفن لا يمكن أن يتغيّرا أو يتجدّدا إلا بنشوء نظرة فلسفية جديدة يتناولان قضاياها الكبرى، أي قضايا الحياة والكون والفن التي تشتمل عليها هذه النظرة) وفي ذلك تتحدّد إشكالية التجديد لديه. إنها إشكالية (النظرة الفلسفية الجديدة إلى الحياة والكون والفن) التي تقترب من مفهوم «الرؤيا» في الشعر، بمعنى أنها تقدم موقفاً من الحياة والعالم»[١١٥]. وهذا ما يشير إليه كمال خير بك في قوله: «إن مجلة «شعر» (عندما طرحت تجديد الشعر طرحت تجديد الحياة نفسها، ولتجديد الحياة يجب تجديد العقل الذي يتحكّم بهذه الحياة. هذا الكلام في الواقع يبدو متأثراً بنظرية أنطون سعادة حول التجديد الثقافي والفني في بلادنا . . . فلا يمكن أن تجدّد الأدب إلا عندما تجدّد الحياة التي تغذي الأدب)»[١١٦].

ويؤكد أدونيس تأثره بكتاب سعادة السابق الذكر قائلاً: «كان صاحب الأثر الأول في أفكاري وفي توجهي الشعري: ولأنه بالإضافة إلى ذلك، أثّر تأثيراً كبيراً في جيل كامل من الشعراء، بدءاً من سعيد عقل وصلاح لبكي ويوسف الخال وفؤاد سليمان، وانتهاء بخليل حاوي . . . وكان إلى ذلك ملهماً لكثير من الأفكار والآراء الشعرية والنقدية في النقاش الذي دار حول مجلة «شعر» والمشكلات التي أثارتها»[١١٧].

وهذا ما يؤكده نذير العظمة أيضاً لدى تذكيره بقومية العاملين في مجلة «شعر» وتأثرهم بها، وبأنهم «كانوا على معرفة حميمة بما يكتب أنطون سعادة، وينظر في مسألة التجديد في الشعر بشكل خاص والأدب والفكر بشكل عام»[١١٨].

ربما كانت الأسماء المشاركة أو المؤسِّسة لمجلة «شعر» كما مرّ معنا، وكذلك التصريحات التي كان رواد المجلة يدلون بها من وقت إلى آخر، لا ينكرون فيها علاقتهم بالقوميين الاجتماعيين، هي التي وسمت وطبعت المجلة بطابع إيديولوجي أكثر مما عبّرت عنه الممارسة العملية، الليبرالية أحياناً، والمنفتحة على التيارات التجديدية أحياناً أخرى، والطامحة في كل حال إلى تجديد شعري لم يكن حكراً على تنظيم سياسي محدد وإن

كان هذا التنظيم تبناها . فليست نظرية «تطور الأدب مع تطور الحياة» ، مثلاً ، تنسجم فقط مع أفكار سعادة ، وإنما تنسجم أيضاً مع الكثير من التيارات الإيديولوجية الجدلية ، وليست أفكار سوزان برنار في قصيدة النثر تتقاطع بأي حال مع أفكار سعادة .

وقبل «شعر» كانت «الآداب» قد احتضنت أسماء كثيرة من رواد الشعر الحديث ، وتبنّت ثورة التجديد في الشعر العربي وإن بقيت بعيدة عن اتجاهها نحو الغرب وترجمة آثاره الحديثة ، وكانت «الثقافة الوطنية» تبنّت أيضاً حركة الشعر الحديث ، وكان لها نصيب إيديولوجي فيها ، واتجهت بخلاف «الآداب» نحو الترجمة .

ويذكر أن مجلة «الآداب» كانت تبنّت أيضاً الفلسفة الوجودية ، وترجمت سارتر (Sartre) (١٩٠٥ـ١٩٨٠) ، ومثّلت الوجودية في معاركها العربية ، فكان ذلك أساساً لخلاف مع مجلة «الثقافة الوطنية» . ويصف محمد جمال باروت عشية انطلاقة مجلة «شعر» كالتالي : «كان المشروع الثقافي الديموقراطي الذي قادته «الثقافة الوطنية» قد وصل إلى أوجه . وكانت «الثقافة الوطنية» و«الآداب» قطعتا شوطاً فعالاً ومهماً وأساسياً في تبني البدايات الأولى للشعر الحديث» .

ويتابع باروت : «كانت حركة مجلة «شعر» رداً على المشروع الثقافي الديموقراطي الذي وصل إلى أوجه العام ١٩٥٧ ، وفرز «الواقعية» بشكل فاصل عن الرومنطيقية والسوريالية والانطباعية والوجودية . وقد وصلت حدة الفرز إلى درجة إيديولوجية ـ سياسية ـ اجتماعية حادة وعاصفة . إذ إن منطق الصراع في الخمسينيات ، كان منطق تصفية حسابات ، قاد الخلاف في حقل نظرية الأدب ، إلى أقصى نهاياته الإيديولوجية ـ السياسية الفاصلة العاصفة . وفي هذا الصراع كانت «نظرية الأدب» أسيرة المفهومات الإيديولوجية ـ السياسية المباشرة ، والوعي المحدود بها أحياناً»[١١٩] .

إذن ، تعرضت مجلة «شعر» لشتى الاتهامات وعوملت شعرياً وأدبياً بالمنطق السياسي والحزبي والإيديولوجي . ويقول أدونيس : «هكذا رأينا أنفسنا ، منذ البداية ، أننا نواجه معركة بوجوه متعددة ، لكن بجوهر واحد : إيديولوجي . أي أن النقد الذي وُجِّه لنا لم يكن شعرياً ، وإنما كان في المقام الأول ، إيديولوجياً ومن خارج الشعر . ومن هنا لم يكن صدور العدد الأول من مجلة «شعر» بالنسبة إلينا ، إيذاناً بنشوء صراع شعري ـ فني وحسب ، وإنما كان كذلك إيذاناً بنشوء صراع ثقافي شامل»[١٢٠] .

ويصف أدونيس أيضاً الصراع في النصف الأول من الخمسينيات منطلقاً من وضعه الشخصي قائلاً : «كنت أعيش في عزلة عن التجمعات والتيارات الشعرية . وكانت عزلة مفروضة ، بسبب انتمائي الفكري ، السياسي . فقد كانت الأوساط الأدبية ذات النزعة القومية العربية ، وذات النزعة الماركسية ــ الشيوعية ، تنظر إليَّ بنوع من العداء ، وتفرض عليَّ نوعاً من الحصار والمقاطعة ، لكن ــ وهذا ما تجب الشهادة له ــ دون أن تغض من مكانتي الشعرية ، بحصر المعنى . وكان الوسط الذي أعيش فيه يمارس هو أيضاً هذا النوع من حصار «الآخر» ومقاطعته . فقد كان الصراع بين هذه الأوساط ، كما أشرت سابقاً ، نوعاً من الصراع «المذهبي» ــ في أكثر أشكاله انغلاقاً وتعصباً»[١٢١] .

رغم ما ساد من جو حزبي في المجلة واتهام كثير لمؤسِّسيها ، فإن يوسف الخال المؤسِّس الأول وصاحب المجلة لم يكن حزبياً متعصباً ، وكان طرد من الحزب قبل عشر سنوات من الشروع بـ«شعر» . ويحضرنا السؤال هنا . كيف كانت علاقة الخال بالحزب أو بالأحرى بأفكار سعادة؟

يرد محمد جمال باروت على ذلك ، مفصلاً التيارات التي كانت سائدة داخل مشروع سعادة إذ «تكون اتجاه يستبدل ما يسمى «الأمة السورية» بـ«الأمة اللبنانية» ويلبنن خطاب الهوية ويقوده نائب الزعيم (أي نائب سعادة) ويسمي سعادة هذا الاتجاه بقضية (نعمة ثابت وإياس) وإلى هذا الاتجاه ينتمي الشاعر سعيد عقل الذي كان من أعضاء الحزب الذين اهتم بهم سعادة شخصياً ، وسيظهر اتجاه (نعمة ثابت وإياس) شعرياً في دعوة سعيد عقل إلى «لبننة العالم» في مقدمة (قدموس) . كما تكوَّن داخل مشروع (سعادة) اتجاه ليبرالي وجودي واسع ، من القمة إلى القاعدة . كان من متزعميه الشاعر يوسف الخال صاحب «دار مجلة شعر» ورئيس تحريرها . وقد أراد هذا الاتجاه أن يعبِّر عن سياسة الحزب في حقل الثقافة والفنون الجميلة . وينطلق هذا الاتجاه الذي رآه سعادة تحريفياً وأدانه دون تردد»[١٢٢] .

وإذا كان سعادة أدان الخال ، فإن الأخير لم يتعامل سلباً مع أفكار الأول بل امتثل للكثير منها . وربما كان هناك مؤثر آخر يتمثل بتيار آخر داخل مشروع سعادة ، وهو ما دعاه باروت انكفاءات ميتافيزيقية مسيحية متطرفة تتناقض مع علمانية سعادة ، «كما كان من

محبذي سعادة ، وذوي الصلة المباشرة به الدكتور شارل مالك أستاذ الفلسفة في الجامعة الأميركية ، والمعروف بنزعته الغيبية والرجعية ، والانعزالية والكولونيالية . وقد احتضن شارل مالك مجلة «شعر» وشارك أكثر من مرة في «خميسها» في الآن ذاته ، الذي كان يشن فيه حملة «مكارثية» ظلامية ضد المثقفين الديموقراطيين في لبنان»(١٢٣) .

هكذا نفهم أن يوسف الخال كان متنازعاً من عدة جهات ، وأن تطوّر التجربة هو الذي أخذه إلى المواقف التي كان وجود أدونيس يعدّل منها من جهة ووجود أنسي الحاج يأخذها نحو التطرّف من جهة ثانية ، إلى أن حصل الخلاف مع الأول واستمر المشروع مع الثاني ثم وصل إلى أفقه المسدود أو جداره الشهير .

أما المؤسِّس الثاني أدونيس ، فقد كان حزبياً في المرحلة الأولى من مجلة «شعر» ، لكن خطابه في المجلة لم يكن متعصباً ضد العروبة ولم يكن ضيقاً بحدود حزبيته .

ويظهر أن أدونيس تماهى مع الأفكار القومية الاجتماعية من جهة ، ولم ينفصل عن التراث العربي من جهة ثانية ، ويقول كمال خير بك في موازنة أدونيس بين الاتجاهين : «إن أدونيس ، الذي يطالب بنظرة وتقييم حديثين للتراث العربي ، بالإلتقاء مع روح الأزمنة الحديثة ، وبغية اكتشاف جوهر هذا التراث ، يدعو ، من جهة أخرى ، إلى البحث عن جذور التراث في الحضارة القديمة في سوريا والعراق ومصر من جهة ، وعن الصلات التاريخية التي تجمعه مع كامل الحضارة المتوسطية من جهة ثانية»(١٢٤) .

ويقول أدونيس نفسه عن يوسف الخال وعنه هو : «كان أكثر ميلاً إلى أن يسير ثقافياً وشعرياً في ضوء العقل كما تلألأ في الإبداعية اليونانية ــ الغربية ، بينما كنت أكثر ميلاً إلى السير في ضوء التفجر الإشراقي كما تلألأ في الصوفية العربية ــ الإسلامية»(١٢٥) .

ويبدو أن نقمة العروبيين كانت كبيرة ضد أنسي الحاج ، خصوصاً مجلة «الآداب» ، التي اعتبرت أن مجلة «شعر» انتهكت من خلاله خطاب الهوية العربية بشكل فضائحي عاصف . واتخذت معركة «الآداب» ــ «شعر» شكل صراع حاد ، سيطر عليه الطابع السياسي الإيديولوجي ، أكثر منه الجمالي الإبداعي . فإن «مشروعي (شعر) و(الآداب) كانا متماثلين بنيوياً ، ومتداخلين ، بل ومتكاملين أحياناً . وأنهما في إطار وحدتهما

وتناقضهما كرّسا انتصار الحداثة الشعرية، واحتضنا الانفجار الكبير في بنية التعبير الشعري العربي. إذ إن افتراق (الآداب) عن (شعر) كان افتراقاً إيديولوجياً ـ سياسياً في خطاب الهوية، وليس افتراقاً جمالياً ـ معرفياً»(١٢٦).

ورغم الخلافات التي حدثت والاتهامات التي كيلت لمجلة «شعر» من العمالة، إلى الخيانة، إلى سواهما من نعوت، رغم ذلك، يلخص محمد جمال باروت رأيه في دور المجلة كما يلي: «لعبت «حركة مجلة شعر» التي قدمت نفسها بوصفها «قائدة حركة الشعر العربي الحديث» دوراً نوعياً في تعميق تحولات الشعر العربي الحديث، ونقله من (الخطابة) إلى (الرؤيا): ورغم انعزالية «شعر» عن حركة التحرّر الوطني العربية، فقد كان قيامها ضرورياً في النصف الثاني من الخمسينيات لكي تستكمل الثورة الشعرية الحديثة، أبعادها كجنس أدبي مميّز للبورجوازية الصغيرة، ولكي تصل في اختبارها للنموذج الغربي، إلى أقصى نهاياته، ولكي تتعرّف جيداً على أبرز شعرائه وأهمهم، وهذا ما قامت به «شعر» بتفوق كبير، في مجال الترجمة والدراسات، حتى لكأنها استنفدت في ١٩٥٧ ـ ١٩٦٤ هذا النموذج. وكان اقتراحها لـ«قصيدة النثر» بمثابة دفع مشروع الحداثة إلى آخر هواجسه، وتحرير الشعر العربي من الذهنية التحريمية التي رافقته، في مرحلة وصلت فيها القصيدة الكلاسيكية إلى أفق مسدود، وعجزت فيه عن تجديد نفسها»(١٢٧).

أمام الكثير من الملاحظات التي قرأناها عن مجلة شعر، رأينا أن معظمها تتعامل مع المجلة وكأنها تتألف من شخص واحد له رأي واحد، أو من عدة أشخاص منسجمي المواقف. وبعض من دققوا في المواقف جيداً وجدوا أن مجلة «شعر» التي كانت تبدو منسجمة سياسياً وفكرياً إلى حد ما، كانت تضج بالخلافات المستورة داخلها، ففي الوقت الذي كان يبدو فيه أدونيس منسجماً كلياً مع يوسف الخال، كانت آراؤهما متناقضة، وخلافاتهما المؤجلة ليست على مستوى بسيط، وهي التي أدت إلى تفجير المجلة من الداخل وتوقفها العام ١٩٦٤ للمرة الأولى.

ويعترف أدونيس نفسه، حتى لا ننقل على ألسنة الآخرين، فيقول في «سيرته»: «لم تكن آراؤنا، يوسف الخال وأنا، متطابقة، في قضايا الثقافة، بعامة، ولا في قضايا الشعر

بخاصة . كنا نختلف في أشياء كثيرة ، وهذا أمر طبيعي ، ولم نكن نختلف في التنظير وحسب وإنما كنا نختلف كذلك في التقويم . ولهذا كثيراً ما نشرنا في مجلة «شعر» نصوصاً اختلفنا عليها : لكن ، كنا نتبناها معاً ، إما اعتماداً على رأيه وحده ، أو اعتماداً على رأيي وحدي»(١٢٨) .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا أيضاً من نقاط خلاف فكري وسياسي بين أدونيس ويوسف الخال من حيث تخلي الثاني عن الانخراط في صفوف الحزب وانخراط الأول الكلي في صفوفه في المرحلة الأولى ، وميل يوسف الخال إلى الاتكاء على الإبداعات اليونانية ــ الغربية في حين مال أدونيس إلى الاتكاء على الإبداعات الصوفية العربية ــ الإسلامية ، وبالإضافة إلى خلافهما في فهم لبنان بين اعتباره «مكتمل» و«مغلق» ، واعتباره «جزيرة» في المحيط العربي لها مميزاتها ، فإن قضية أساسية أيضاً كان هناك خلاف فيها ، يبرزها أدونيس في «سيرته» : «بين القضايا الأساسية التي كنا نختلف فيها ، قضية اللغة . كان (يوسف الخال) يعتقد أن اللغة العربية ، في شكلها الفصيح السائد ، لم تعد قادرة على مواكبة الحركية المتنوعة الضخمة في الحياة وفي الثقافة ، وعلى الافصاح عنها . وبما أن الإنسان ، إبداعاً وهوية ، هو في المقام الأول ، لغة ، فقد كان يرد الضحالة في الإبداع العربي إلى «وضعية» اللغة العربية ــ أعني إلى ما كان يسميه الانفصال بينها وبين الحياة ، وبينها وبين الفكر» .

ويتابع أدونيس : «لذلك لا بد (للغة ــ في رأي يوسف الخال ــ) من أن تتوحد بحياة الناس ، وأن تتماهى معها ، وبها ، وفيها : أن تصبح دارجة ، ويومية ، يتكلمها الناس ويفصحون بها عن أنفسهم ، كما يتنشقون الهواء . وسيكون الفرق بينها وبين «أمها ــ الفصحى» قائماً في تبني جميع الكلمات التي فرضتها أو تفرضها الخبرات الحياتية والثقافية والتقنية ، وفي التخلي عن الإعراب وحركاته»(١٢٩) .

ويرد أدونيس على طرح يوسف الخال : «كنت أعتقد أن اللغة ، أياً كانت ، ليست هي التي تعيق الإبداع أو التقدم (أو تحققهما) وأن العكس هو الصحيح : العقل هو الذي يعيقهما (أو يحققهما) . وليس مستوى اللغة وإبداعيتها في أي شعب ، إلا محصّلة لمستوى عقله ، قل لي : ما عقلك ، أقل لك ما لغتك . فاللغة لا «تمرض» ولا «تعجز» ولا «تموت» إلا نتيجة لمرض العقل الذي يمارسها ، ولعجزه وموته»(١٣٠) .

ويضيف في مسألة الإعراب : «لم أكن أرى أن إلغاء الإعراب وحركاته يطوّر اللغة العربية ويجدّدها ، كنت أرى فيه ، على العكس ، إلغاء لخاصية أساسية من خواصها البيانية تتعلق بطبيعة العلاقات بين ألفاظها ودلالات الأشياء»(١٣١) .

وعلى لسان يوسف الخال في بيان التوقف الأول العام ١٩٦٤ ، يصف معضلة اللغة أو ما سماه «جدار اللغة» بقوله : «وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة ، فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه ، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية ، بما في ذلك التوشيح الأندلسي . وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى ، مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر ، لأنه ألصق فنونه باللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حولنا»(١٣٢) .

ويوجز كمال خير بك أسباب الأزمة المطروحة على لسان أربعة من أعضاء التجمع الرئيسيين : يوسف الخال ، أدونيس ، أنسي الحاج وعصام محفوظ ، بالجوانب التالية :

«١ ــ العوامل الشخصية والنفسية والفنية ، إلخ . . .

٢ ــ الظروف المحيطة .

٣ ــ مشكلات تتعلق بالإنتماء الثقافي (التراث) .

٤ ــ مشكلات تقع على مستوى اللغة .

٥ ــ الارتباك الذي يسود مشروعات إعادة البناء ، عادة»(١٣٣) .

ويظهر منذ البداية ، أن الخلاف في وجهات النظر ، والاختلاف في جميع الأمور والمشكلات التي تواجهها حركة التجديد في الشعر ، كانت موجودة وخصوصاً بين عمادي المجلة الأساسيين يوسف الخال وأدونيس . وإذا ما أضفنا إليهما أسماء جديدة وجدنا أن الهوة أصبحت أكثر اتساعاً كمثل سعة الخلاف بين أدونيس وإنسي الحاج ، وكذلك بينهما وبين شوقي أبي شقرا تالياً .

وفي نتائج الخلاف ، أن مهمة أدونيس تطورت من سكرتير التحرير في السنة الأولى إلى صاحب المجلة ورئيس تحريرها مع يوسف الخال في السنة السادسة ، إلى المدير المسؤول في السنة السابعة ، إلى غياب اسمه من المسؤولية في العدد السابع والعشرين من السنة السابعة ، وتكريس أنسي الحاج سكرتيراً للتحرير ، وقد توقف أدونيس عن الكتابة في

المجلة منذ العدد الخامس والعشرين من السنة السابعة . وقد استمرت المجلة حتى العدد المزدوج ٣١/ ٣٢ لتعلن التوقف والاصطدام بجدار اللغة ، في خريف ١٩٦٤ ، وتعود بعد ثلاث سنوات لتستمر بالتوجه نفسه الذي بدأت به وبغياب علمين أساسيين هما أدونيس وخليل حاوي ، بالإضافة إلى خالدة سعيد وآخرين . وإذا كنا تكلمنا على الخلاف بين أدونيس والخال ، أو أدونيس والمجلة ، فإن الخلاف بين حاوي و«شعر» «لم يكن افتراقاً جمالياً ــ معرفياً ، بل كان افتراقاً في المنظور الإيديولوجي ــ السياسي لخطاب الهوية ــ بالمعنى الدقيق للكلمة»[١٣٤] ، فبعد افتراق حاوي عن الحزب السوري القومي الاجتماعي العام ١٩٦١ ، أعاد طباعة مجموعته «نهر الرماد» ، فأدخل تعديلات على قصائدها «كإضافة «الأردن» و«النيل» إلى الأرض التي يحييها تموز بانبعاثه»[١٣٥] .

ويقول حاوي في حديث لجريدة «لسان الحال» البيروتية نشرته «الآداب» في عددها الثاني ، شباط ١٩٦١ : «إنهم (في مجلة «شعر») باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها ، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه ، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها ، وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية (. . .) فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوروبي إلا ليدخلوا في رحم شاعر أوروبي (. . .) إن نتاجهم لدليل محزن أن الشعر في لبنان لا يزال متسكعاً وراء الشعر الغربي»[١٣٦] .

أما محمد الماغوط والذي كانت علاقته قوية بمجلة «شعر» فقد كتب في «الأنوار» متهماً شعراء «شعر» بـ«الحقد على كل ما يمت إلى هذه البلاد وتاريخها المشرّف بصلة» ، ويصف يوسف الخال بـ«تشومبي الشعر الحديث» . . . قل لأحدهم ثلاث مرات ، المتنبي . . . يسقط مغمياً عليه ، بينما قل له وعلى مسافة كيلومتر . . جاك بريفير . . . فينتصب ويقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباع لأن هذا غربي وذاك عربي»[١٣٧] .

أما سلمى خضرا الجيوسي التي تعاملت أيضاً مع «شعر» ، فقد قالت هي أيضاً «إن الأستاذ الخال يتحدث كما لو كان غريباً عنا ، ويسمح لنفسه بأن تبهره الحرية والحضارة التي وصل إليها الغربيون . . . ومن قبل الأستاذ الخال ، قابل عرب كثيرون بين أوروبا والشرق ، فرفضوا وطنهم ولم تقبلهم أوروبا (. . .) وعلى الأستاذ الخال أن يعود إلى

قلب حياتنا إن كان يريد أن يخدمها» . هذا ما قالته الجيوسي في مجلة «شعر» نفسها[١٣٨] .

ويبدو من خلال ما رأينا من اختلاف بين أركان مجلة «شعر» ، أن مسألة واحدة تمركزت حولها الخلافات ، بعيدة عن الشكل الإبداعي للقصيدة ، وإنما كان محورها العروبة ، بما في ذلك من تراث ومستوى حضاري ، بالمقارنة مع الحضارة الأوروبية ، ومن لغة ، بما فيها من صراع بين الفصحى والعامية .

إن الصراع إذاً كان صراعاً على الهوية ، نختصره عموماً بأن غير اللبنانيين من مجلة «شعر» ، تبنوا العروبة رغم انتماءاتهم ، واعتبر الملتزمون بالقومية الاجتماعية منهم أن العروبة بُعدٌ وارد وضروري ، ضمن الأبعاد التي يطمحون إليها . في حين تبنى اللبنانيون ، وبمستويات متفاوتة بالطبع ، الهوية اللبنانية المنفصلة عن كل الهويات ، الهوية المكتملة مبدئياً ، والمستقلة ، وإن كانوا يختلفون عن القوميين اللبنانيين بما آلت إليه أفكارهم .

وبعد خروج أدونيس من المجلة فسح المجال أكثر إلى تيار اللبننة في اتجاه المجلة ، وهذا ما يؤكده شوقي أبي شقرا بقوله : «بوجودي أنا بالدرجة الأولى وأنسي الحاج وبعدها أتى عصام محفوظ أضفنا الثقافة اللبنانية على مجلة «شعر» (. . .) «ماء إلى حصان العائلة» اتجاه لبناني صرف ، ووعي لهذه الاستراتيجيا ، وهذا الديوان كان مغامرة مضاعفة مرتين ، مرة بحد ذاته ، ومرة أخرى بالتوجه الشعري ، هم كانوا يقولون بالأسطورة والحضارة وتموز ، وألفاظ فخمة وغير ذلك . وأنا إبن القرية المارونية التي ارتبطت بها ، وأنا إبن التربة اللبنانية ، وإبن الثقافة اللاتينية»[١٣٩] .

وقبل إقفال ملف الخلافات داخل «شعر» لفتنا رأي مختلف لجبرا إبراهيم جبرا يركز فيه على سبب لم يذكره أحد ، من أسباب توقف مجلة «شعر» أو من أسباب أزمتها ، يقول فيه : «أنا أعتقد أن اللبنانيين هم الذين ساهموا في نشر حركة التجديد التي بدأت في العراق . أضافوا لها ووسعوها . ومجلة «شعر» لعبت دوراً مهماً في هذا المضمار . بدأت حركة ثورية ، لكن كأي حركة ثورية استمرت بالثورة الشعرية . استمرت بها وانتقلت إلى مرحلة لاحقة . لكن كأي ثورة تجد دائماً من يلائمها . هناك دائماً ثورة وثورة مضادة . ففجأة حتى من بعض الدعاة إلى الثورة في الخمسينيات صاروا يقفون في وجه التيار

الجديد الذي بدأ يظهر في مجلة «شعر» ، وأرادوا أن يوقفوه عند حده إلى أن وصلت المجلة حداً لم تستطع أن تتخطاه . يوسف الخال سماه «جدار اللغة» . وفي الواقع ليس جدار اللغة الذي أوقف الشعر ، وإنما المجتمع وصل إلى حد أراد عنده أن يقف بالتجديد بحيث يستطيع أن يهضمه ، أن يعيد النظر فيه فكان لا بد لمجلة «شعر» أن تتوقف وتظهر مجلات أخرى تصدر بكثرة وتهتم بالشعر الجديد»(١٤٠) .

كلام جبرا يأخذنا إلى أزمة المجتمع ، ولا يركز على الأزمة الداخلية في تفجير الصراع بين أركان المجلة . ولا يمكننا بالتالي أن نفصم العلاقة بين الأزمة الداخلية والظروف الخارجية المساعدة في تحريك الخلافات وتفاقمها .

وفي كل حال ، فإن توقف مجلة «شعر» لم يترك جواً من فشل «قصيدة النثر» ، ولا فشل المجلة كتأسيس لحركة شعرية جديدة وحداثية ، لا تزال مستمرة وتصارع الحركات الأخرى أو تتوازى معها ، أو تتداخل وإياها في تجربة الشاعر الواحد أحياناً .

٨ ـ «قصيدة النثر» بين الإعتراض والإستجابة

إذا كانت حركة «قصيدة النثر» هي الحركة الثانية بعد حركة «الشعر الحر» فهل لاقت ردود فعل ، تشكل امتدادا لردود الفعل الأولى؟

في البداية لا بد من اعتراف الجميع بأن حركة «قصيدة النثر» لم تكن امتداداً للحركة الأولى أو تطويراً داخلياً لها ، ولم تعتمدها في تدرجها أو تمرحلها كدرجة أو مرحلة من مراحلها . فقد اعتمد شعراء قصيدة النثر ، في التجربة اللبنانية ، مبدأ تخطي الأشكال القديمة ، بما فيها شكل قصيدة التفعيلة ، في حين اعتبر رواد قصيدة التفعيلة أن القصيدة النثرية الجديدة لا تعدو كونها نثراً عادياً . فنازك الملائكة مثلاً قالت : «ولسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهم حيث بدأوا ، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا ، غير أن الشعر وجد لنفسه إسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قتله . ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين»(١٤١) .

وإذا كانت قصيدة التفعيلة اكتسبت «شرعيتها» ، فإلى أي حد كان انتشار قصيدة النثر مقنعاً وكثيفاً في الوطن العربي ، تقول الملائكة : «ما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية»(١٤٢) ، كيف استجاب المثقفون ، الأدباء والنقاد ، إلى هذا النوع الشعري الجديد؟

يقول نزار قباني : «إني لا أسمح لنفسي ولا أستطيع أن أنفي بمرسوم قصيدة النثر . . لأنها بدعة . . أو تقليعة . . أو شكل طارئ وهجين . . لم يعرفه تاريخنا الأدبي .

«إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح ، ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشاهد هو مسرح طارئ وهجين . . وليس له سابقة في تراثنا .

«والرسوم والنحت اللذان اقترنا دائماً في المخيلة العربية بالحرام والكفر . . لم يعودا اليوم كفراً . . ولا حراماً . .

«فلماذا نعتبر قصيدة النثر خارجة على القانون ، قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها . . ولكن ماذا تهم التسميات؟» .

ويتابع قباني : «إن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر ، تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي . فكما بدأ الإنسان العربي يتململ من شروطه الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية . . (. . .) الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري . . إنهما موقف اختياري . . مَن يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك . . ومَن لا يريد . . فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن . المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشىء عن إلغاء الوزن والقافية(١٤٣) .

وقال الياس خوري : «نجد دعاة قصيدة النثر يفقدون «لا لغتهم» في لغة مكررة هي مزيج من الأناجيل والأناشيد والصور الرومانسية ، بينما تدخل قصيدة النثر في الشعر العربي وتؤكد وجودها وشرعيتها»(١٤٤) .

أدونيس نفسه يحمل على بعض كتّاب قصيدة النثر : «يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً أن الكتابة بالنثر ، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية ، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية ، إنما هي ذروة الحداثة . ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن ، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث .

«إن هؤلاء لا يؤكدون الشعر بقدر ما يؤكدون الأداة . النثر ، كالوزن ، أداة . ولا يحقق استخدامه ، بذاته ، الشعر (. . .) ولعلنا نعرف جميعاً أن قصيدة النثر ، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر» ، إنما هي ، كنوع أدبي ــ شعري ، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية ــ الأوروبية . ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي ، واستيعابه بشكل عميق وشامل ، ويحتم من ثم ، تجديد النظرة إليه ، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية ــ اللغوية ، وفي ثقافتنا الحاضرة . وهذا ما لم يفعله إلا قلة . حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبياً ، فكيف يكون الأمر ، والحالة هذه ، مع الذين يقتنصون هذا التجريب ، ويعرشون عليه ، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية ، في عبقريتها الخاصة ، وفي نشأتها ونموها وتطوراتها»(١٤٥) .

أما عبد العزيز المقالح ، فيقول في قصيدة النثر : «أعترف أنني لا أجد نفسي كثيراً في

القصيدة التي تخلو من الإيقاع ، كما أجد صعوبة في الاقتراب من كثير من النثريات ، في حين أن بعض هذه النثريات وبخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد»[١٤٦] . وقال : «أنا لا أؤمن بقصيدة النثر وأرى أنها شكل مختلف تكنيكياً»[١٤٧] .

وهاجم أمل دنقل التجريبية والتفكك وهو يعني قصيدة النثر بقوله : «إن هذا التحلّل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللاً اجتماعياً وتفسخاً وطنياً . الشعر الحديث ، عندما نشأ ، هوجم لأنه لا يلتزم بالوزن والقافية كما يقول أنصار القديم ، ولكن هذا الاتهام لم يلقَ قبولاً لأن الشعر الحديث كان يتبنى القيم الإيجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت (. . .) لكن بدلاً من بناء مجتمع عربي جديد أن يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلاً حرفياً إلى داخل الدول ، أن يصار إلى تبني الإبهار بدلاً من الصدق كما عند أدونيس . إذن ، هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم ، لا تمشي مع حركة التاريخ ، وإنما تمشي مع حركة المجتمع إلى الوراء (. . .) هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة»[١٤٨] .

ويعطي عبد الوهاب البياتي رأيه بـ«مفرد بصيغة الجمع» قائلاً : «لم أستطع قراءته . فقد قرأت سطرين منه ورميته جانباً لأنه ليس بشعر ولا بنثر بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصي شفاؤه»[١٤٩] .

وأعلن محمود درويش ، الذي نشرت له «شعر» قصائد بعد نكسة ١٩٦٧ وعرّفت به ، ضيقه بالشعر التجريبي ومقته وازدراءه : «إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المتهور ليس شعراً . ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر . وأكثر من ذلك يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه ، إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغرّبها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة

والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً» .

وتابع درويش حاملاً على قصيدة النثر : «فكيف تُطوِّر الحداثة الشعر بلا لغة ، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج : تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا مفهوم «الموسيقى الداخلية» في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية ، إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟»(١٥٠) .

وكان موقف صلاح عبد الصبور معتدلاً وغير متعصب للنمط الذي يكتب به ، إذ يقول : «لا تستوقفني الأسماء كثيراً ، ليسموها قصيدة النثر أو ليسموها شعراً منثوراً . أما أنا فلا أحب التسمية الأولى ، ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهزني بدءاً من جبران خليل جبران ، وانتهاءً بمحمد الماغوط ، وقد أضع بينهم كاتباً مصرياً مثل حسين عفيف»(١٥١) .

وعندما نقرأ في كتاب «حصاد العمر» لتوفيق يوسف عواد قصائد نثر كثيرة ، نفهم مدى تأثير تيار هذه القصيدة لا على الجيل الجديد فحسب ، وإنما على جيل سابق على هذا التيار ، عربياً ، ومن الذين في المقلب الآخر شعرياً ، أمثال الشاعر والأديب المعروف عواد .

وفي إشارة إلى قصيدة النثر يهاجم إحسان عباس التجريب قائلاً : «أنا لا أفهم إطلاقاً أن يكون الشعر تجريبياً ، الشعر تجربة ، أما التجريب ، فمعنى ذلك أننا نحاول شيئاً دون أن نعرف حدود المحاولة إلى أين تنتهي ، الشعر لا يكون تجريبياً ، ليس عالم الفن مختبراً ، في المختبر تجري تجارب ، أما في عالم الفن فأنت تبني ، تركّب من أشياء بناءً جديداً . إذا لم تكن مؤمناً بأن هذا البناء يستحق أن يُبنى لا تستطيع أن تبنيه . إذا كنت تجرّب أن تبنيه لكي ترى بعدئذ كيف يكون شكله ، فأنت لست فناناً ، والذي يعتقد أن الشعر تجريبي ، يمتهن قيمة الشعر في نظري»(١٥٢) .

ويقول سركون بولص أحد كتّاب قصيدة النثر ، ومن الجيل الثاني في كتابة هذه

القصيدة : «نرى أن قصيدة النثر في أوروبا وأميركا وغيرهما من بقاع العالم ، هي الآن من الظواهر العادية في الأدب . لا تخضع إلى أية تساؤلات أو نقاش حول ضرورة وجودها ، وإذا قسنا تجربتنا بتجارب الآخرين نجد أنفسنا ما نزال نحبو ، ما نزال نتصارع ونتجادل حول شرعية أو عدم شرعية هذه القصيدة»(١٥٣) .

وفي كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» يخلص كمال خير بك إلى القول : «إننا محمولون ، في إطار التحويل الشعري المعاصر ، على أن نعترف بتعددية «الأنماط» الشعرية ، وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج «البنى» ، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء ، والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم»(١٥٤) .

وتلفت مراجعة جبرا إبراهيم جبرا القاسية لتجربة قصيدة النثر بقوله : «التجريب عمل مشروع ، لكن الذي يختلط في ذهن المجرب أحياناً هو أن العملية التجريبية نفسها هي بالضرورة إبداع ناضج ، يجب أن يدرك المجرّب أن التجريب نفسه ليس بالضرورة هو العمل المنتهي ، التجريب قد يؤدي إلى عمل منته وقد لا يؤدي . أحياناً العملية التجريبية قد تكون بارعة بحيث إنها في حد ذاتها تكون عملاً منتهيا»(١٥٥) .

ويمكن أن نقارن الانتشار والرواج أو الاعتراض على قصيدة النثر عندنا بما حدث في فرنسا ، التي مهّدت الترجمة إلى أن يكون الفرنسيون أول من كتبوا هذا النوع الشعري ــ على حد قول برنارــ(١٥٦) ، فمثلاً لم يكن ألويزيوس برتران معروفاً لدى معاصريه ، وهو ، مع بودلير ، قدم بدايات قصيدة النثر(١٥٧) ولم تنتشر «إشراقات» رامبو و«فصل في الجحيم» إلا العام ١٨٩١(١٥٨) .

وإذا كان جد قصيدة النثر بودلير توفي العام ١٨٦٧ ، فإن قصيدة النثر لم تنتشر ولم تصبح مفضلة لدى جيل الشعراء الفرنسيين الشباب إلا بين العامين ١٨٨٣ و١٨٨٥(١٥٩) ، وحتى العام ١٨٧٢ لم يقتنع «بونفيل» (Banville) ، الذي كتب قصيدة النثر ، بوجودها(١٦٠) ، وقد ساهمت الصحافة في انتشارها ، ومع أن عمر قصيدة النثر تخطى عمر البلوغ ، فإن الاعتراف بها كنوع شعري مثل الأنواع الشعرية الأخرى لم يتم إلا مع البيان السوريالي الثاني العام ١٩٣٠ ، إذ بعد ذلك باتت قصيدة النثر شكلاً على جانب من الأهمية(١٦١) ، وبات شعراء قصيدة النثر الفرنسيون المعروفون ثلاثين شاعراً حسب

استقصاءات برنار(١٦٢) . وقد ساهمت الحركة السوريالية من دون شك في انتشار حركة قصيدة النثر بسبب تقارب المنطلقات الثورية للحركتين .

وإذا كانت مجلة «شعر» نقلت هذا النوع الشعري خلال فترة قصيرة إلى حيز الاهتمام فإن الأزمة التي أصابت المجلة وأوقفتها لم تغلق باب قصيدة النثر ولم تحصر عدد الكاتبين لهذا النوع .

وإذا كنا نفهم مما تقدم أن الخلافات التي فجّرت مجلة «شعر» في المرحلة الأولى كانت الأساس في توقفها ، فإن انطلاقتها الجديدة العام ١٩٦٧ كانت استمراراً للنهج نفسه ، وإن تبلور أكثر نهجها الليبرالي ، من جهة ، وتكرست أكثر «لبنانيتها» من جهة ثانية ، باندفاع العناصر «اللبنانية» الى هيئة تحريرها ، واندفاعهم أكثر في ترتيب وإدارة العمل فيها .

أما شوقي أبي شقرا الذي كان من أركانها في الفترة الثانية ، فرأى أن «المرحلة الثانية كانت مغامرة تافهة وبلا معنى . لأن الرسالة وصلت في الأعداد الأولى وانتهت المهمة»(١٦٣) .

ويذكر رياض فاخوري في كتابه «مجلة شعر» أنه تقرّر في حدود حزيران ١٩٧٨ ، إعادة إصدار المجلة للمرة الثالثة ، بتوجيه من هيئة تحرير جديدة (قديمة في الأساس) يقودها يوسف الخال كعرّاب أول لحداثتها»(١٦٤) .

إن ما استطاعت المجلة تحقيقه أنجز في المرحلة الأولى بالفعل ، ولم تَحُلْ الخلافات الإيديولوجية داخل المجلة وخارجها دون إثارة مشروع الحداثة الشعرية ، وإثارة النقاش حوله وإن لم يكن هذا المشروع متكاملاً أو مقونناً أو محدد المعالم ، فهي أثارت النقاش حول البحث في قصيدة جديدة ، وأشاعت «ضرورة» زعزعة القصيدة القديمة ، قصيدة الوزن والقافية .

إن ما يهمنا من صورة الخلاف التي كانت قائمة في «شعر» وحولها هو موضوع دراستنا «قصيدة النثر» ، لنخلص إلى أن رواد هذه القصيدة في لبنان لم يكونوا على مسافة واحدة في فهمهم لطبيعتها ، أو في التزامهم بها ، إذ تختلف علاقة أدونيس مثلاً بهذه القصيدة ، من حيث تنقله بينها وبين الشعر الموزون أو شعر التفعيلة ، عن علاقة أنسي الحاج الملتزم

كلياً ومنذ البداية بهذا النمط الشعري ، عن علاقة آخرين كمحمد الماغوط ، تبنوا معايير مختلفة في علاقتهم بالحداثة الشعرية .

وما يهمنا أيضاً ذلك التكثيف في الأبحاث التي تناولت شعرية قصيدة النثر ، وطبيعتها من حيث الموسيقى والإيقاع واللغة ، وما أحدثته من تغييرات على مستوى النص ، والوقوف عندها كحركة تجديد للمشهد الشعري العربي .

هوامش الفصل الثاني

(١) الحاج، أنسي: لن (المقدمة)، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ١٤، ١٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٥.
(٣) زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، بيروت، ط ١، ١٩٩١.
(٤) ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط ١، ١٣٠٠ هـ، مج ٣، جذر (صدر).
(٥) الحاج، أنسي: لن، ص ١٧.
(٦) ابن منظور: لسان العرب جذر (صدر).
(٧) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٢٤٦.
(٨) مجلة «شعر»، (من تعليق لشوقي أبي شقرا حول قصائد لرامبو)، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، ص ٥٣.
(٩) مجلة «شعر»، السنة السادسة، العدد ٢٤، ص ص ١٤٦، ١٤٧.
(١٠) مجلة «شعر»، السنة السادسة، العدد ٢٢، ص ١٣٠.
(١١) أدونيس، مجلة الكرمل، عدد٣/ ١٩٨١، بيروت، ص ١٤٥.
(١٢) الحاج، أنسي: «لن»، المقدمة، ص ١٦.
(١٣) Bernard, Suzanne: Poême en prose de Beaudlaire Jusqu'a mos jours, P. 19
(١٤) المصدر نفسه، ص ٥٩١.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٥٩٢.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٤٣٤.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٧٦٣.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٧٣.
(١٩) تودوروف، تزيفتان: مفهوم الأدب، جدة ١٩٩٠، ص ص ٨٩، ٩٠.
(٢٠) المرجع السابق، ص ٩١.
(٢١) المرجع السابق، ص ص ٩٣، ٩٤.

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
(٢٣) الحاج ، أنسي : لن (المقدمة) ، ص ١٨ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص ص ١٨ ، ١٩ .
(٢٥) يموت ، غازي : الفن الأدبي ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٥٧ ــ مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، دار النهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، (دون تاريخ) ، ص ٣٨ .
(٢٦) قطب ، سيد : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٠م ، ص ٥٥ .
(٢٧) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١١٢ .
(٢٨) أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٦٧ .
(٢٩) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ٤٣١ (مقابلة) .
(٣٠) بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٢ . كولردج ، سيرة أدبية ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ديفيد ريتش ، مناهج النقد الأدبي ، ص ١٥٨ .
(٣١) أيوب ، نبيل : البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٢٥١ . «عالم الفكر» ، العدد ٢ ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤ .
(٣٢) مجلة «شعر» ، السنة السادسة ، العدد ٢٢ ، ص ١٣١ .
(٣٣) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٧٨ ، ص ٧٧ .
(٣٤) مجلة «شعر» ، السنة الثانية ، العدد ٦ ، ص ١٥٢ .
(٣٥) المرجع السابق ، ص ١٥٢ .
(٣٦) خالدة سعيد : مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، عدد ١١ ، ص ٩٤ .
(٣٧) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢١٧ .
(٣٨) خير بك ، كمال : «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ، ص ٣٥٥ .
(٣٩) خالدة سعيد : مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، عدد ١٤ ، ص ٧٧ ــ ٧٨ (من مقالة تحت عنوان : في قصيدة النثر) .
(٤٠) المرجع السابق ، (المقالة نفسها) ، ص ٨٢ ، ٨٣ .
(٤١) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، عدد ١٢ ، (الافتتاحية) .
(٤٢) الحاج ، أنسي ، مقدمة «لن» ، ص ١٣ .
(٤٣) المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيرة الجديدة ، ص ٥٠ .
(٤٤) العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٩٥ .
(٤٥) المرجع نفسه ، ص ٩٧ .

(٤٦) العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، ص ١٢٢ .
(٤٧) المرجع نفسه ، ص ١٢١ .
(٤٨) العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ، ص ١٠٤ .
(٤٩) شكري ، غالي : شعرنا الحديث . . . إلى أين؟ القاهرة ١٩٥٨ ، ص ١١٢ .
(٥٠) البيريس ، ر . م : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص ١٨٨ .
(٥١) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٥ ، ص ١٣٠ .
(٥٢) المرجع نفسه ، السنة الخامسة ، العدد ١٩ ، ص ١١٨ .
(٥٣) المرجع نفسه ، السنة الخامسة ، العدد ١٩ ، ص ١٢١ .
(٥٤) المرجع نفسه ، السنة الثانية ، العدد ٦ ، ص ص ١٣٥ ، ١٣٦ .
(٥٥) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣١٧ .
(٥٦) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٥ ، ص ١٤٦ .
(٥٧) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٦٦ .
(٥٨) مجلة «الفكر العربي المعاصر» : مقالة لمحمود شريح ، عدد (٤٤ ــ ٤٥) .
(٥٩) الخال ، يوسف : ديوان الشعر الأميركي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٥٨ ، ص ٧ .
(٦٠) موسى ، منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ .
(٦١) المرجع نفسه ، ص ص ٣٩ ، ٤٠ .
(٦٢) بنيس ، محمد : حداثة السؤال ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٨ .
(٦٣) باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، الإمارات ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٣٧ .
(٦٤) مجلة «شعر» ، السنة السادسة ، العدد ٢٤ ، ص ١٤٥ .
(٦٥) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد العاشر ، ص ١٢٦ .
(٦٦) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٤ ، (مقالة تحت عنوان : في قصيدة النثر) ، ص ٧٩ .
(٦٧) مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، (من باب الأخبار ــ من دون توقيع) ، ص ١٨٩ .
(٦٨) مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ١٩ (من مقابلة مع أدونيس في «النهار») ، ص ١٥٩ .
(٦٩) Bernard, Suzanne: Le Poême en prose de Beaudlaire Jusqu'a non jours, P. 12
(٧٠) المصدر نفسه ، ص ٧٣ .
(٧١) المصدر نفسه ، ص ٧٦٤ .
(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٣٧ .
(٧٣) المصدر نفسه ، ص ٢١ .

(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٥٧٦ .
(٧٥) المصدر نفسه ، ص ٧٧٣ .
(٧٦) المصدر نفسه ، ص ٢٤ .
(٧٧) المصدر نفسه ، ص ٢٤ .
(٧٨) فاضل ، جهاد ، قضايا الشعر الحديث ، ص ٢٩٠ (مقابلة) .
(٧٩) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٦٧ .
(٨٠) المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ، ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .
(٨١) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٥٩ .
(٨٢) بول شاوول : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لأنسي الحاج ، ص ٢٨ .
(٨٣) مارون عبود : جدد وقدماء ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ، ص ٢٣٥ .
(٨٤) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٥٩ .
(٨٥) المرجع نفسه ، ص ٦٠ .
(٨٦) المرجع نفسه ، ص ٦١ ، ٦٢ .
(٨٧) المرجع نفسه ، ص ٢٩٨ .
(٨٨) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣١٦ .
(٨٩) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٢٧ .
(٩٠) جبرا ، جبرا إبراهيم : المجموعات الشعرية الكاملة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ (المقدمة) ، ص ٩ .
(٩١) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ١٩٩ .
(٩٢) داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٦٠ .
(٩٣) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٩٤) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ص ٢٢١ ، ٢٢٢ (من مقابلة مع شفيق الكمالي) .
(٩٥) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢١٣ .
(٩٦) مصطفى ، قيصر : الشعر العاملي الحديث ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ٥٥٩ .
(٩٧) مجلة الفكر العربي المعاصر : العدد (٤٤ ــ ٤٥) من مقالة لمحمود شريح ، ص ٩٨ .
(٩٨) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٥ .
(٩٩) خوري ، الياس : دراسات في نقد الشعر ، بيروت ، ط ٣ ، ص ١٤ ، ١٥ .
(١٠٠) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٤ ، ص ٨٢ (من مقالة أدونيس (في قصيدة النثر) .
(١٠١) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٢٦٥ ، مقابلة معه في «النهار العربي والدولي» ، ١٨ شباط ١٩٧٨ .
(١٠٢) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣١٩ .

(١٠٣) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، عدد ١٢ ، ص ١٢٦ .
(١٠٤) مجلة «الأفق» (قبرص) ، العدد ١٧ ، ٢٩ تشرين الأول ١٩٨٧ ، من ندوة بعنوان «قصيدة النثر» لا تزال مشتعلة .
(١٠٥) Suzanne Bernard: Le Poême en prose, P. 773.
(١٠٦) Id. P 773.
(١٠٧) Id. P 773.
(١٠٨) Id. P 764.
(١٠٩) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ١٧١ (مقابلة) .
(١١٠) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ٩ ، ص ١٣٦ .
(١١١) عياد ، شكري محمد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة «عالم المعرفة» ، عدد ١٧٧ ، أيلول ١٩٩٣ ، ص ٦٤ .
(١١٢) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٣ .
(١١٣) عياد ، محمد شكري : المذاهب الأدبية والنقدية ، ص ٦٣ .
(١١٤) باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، ص ٣٢ .
(١١٥) المرجع نفسه ، ص ١٢٠ .
(١١٦) المرجع نفسه ، ص ١٢٠ .
(١١٧) المرجع نفسه ، ص ١١٩ .
(١١٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٠ .
(١١٩) المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
(١٢٠) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٥١ .
(١٢١) المرجع نفسه ، ص ١١٥ ، ١١٦ .
(١٢٢) باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، ص ٣١ .
(١٢٣) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(١٢٤) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٤ .
(١٢٥) أدونيس : هانت أيها الوقت ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .
(١٢٦) الباروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، ص ٣٨ .
(١٢٧) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
(١٢٨) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٠٩ .
(١٢٩) المرجع السابق ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .
(١٣٠) المرجع السابق ، ص ١٣٤ .
(١٣١) المرجع نفسه .
(١٣٢) مجلة «شعر» ، السنة الثامنة ، العدد المزدوج ٣١ / ٣٢ ، ص ٨ .
(١٣٣) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٠٩ .
(١٣٤) باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، ص ٩٢ .
(١٣٥) المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

(١٣٦) المرجع نفسه، ص ٥٧ .
(١٣٧) المرجع نفسه، ص ٥٧ .
(١٣٨) مجلة «شعر»، السنة الرابعة، العدد ١٥، ص ١٣٥ .
(١٣٩) مجلة «الناقد»، السنة الرابعة، العدد ٤٤، من تحقيق العواصم الثقافية، ص ٤٦ .
(١٤٠) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص ٢٠٠ (من مقابلة مع جبرا) .
(١٤١) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٢٢ .
(١٤٢) المرجع نفسه، ص ٥٥ .
(١٤٣) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦ . (من مقابلة مع قباني) .
(١٤٤) خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، ص ٢١، ٢٢ .
(١٤٥) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١٥، ٣١٦ .
(١٤٦) المقالح، عبد العزيز: ثرثرات في شتاء الأدب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٢٦ .
(١٤٧) المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٧٢ .
(١٤٨) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص ٣٦١، ٣٦٢ مقابلة مع دنقل) .
(١٤٩) المرجع نفسه، ص ٢١٣ (من مقابلة مع البياتي) .
(١٥٠) المرجع نفسه، ص ٢٧، ٢٨، ٢٩ (من مقابلة مع درويش) .
(١٥١) المرجع نفسه، ص ٢٦٨ (من مقابلة مع عبد الصبور) .
(١٥٢) المرجع نفسه، ص ١٧٢ (من مقابلة مع عباس) .
(١٥٣) بولص، سركون: مجلة «الأفق»، ع ١٧٠، (٢٩/ ١٠/ ١٩٨٧)، ص ٤٥ (من مقابلة معه) .
(١٥٤) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشوط العربي المعاصر، ص ٣٥٣ .
(١٥٥) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص ١٩٢ (من مقابلة مع جبرا) .
(١٥٦) Suzanne Bernard: Poême en prose, P. 24.
(١٥٧) Id. P 73.
(١٥٨) Id. P 211.
(١٥٩) Id. P 373.
(١٦٠) Id. P 375.
(١٦١) Id. P 700.
(١٦٢) Id. P 701.
(١٦٣) مجلة «الناقد»: السنة الرابعة، العدد ٤٤، ص ٤٧ .
(١٦٤) المرجع نفسه، العد ٤١، ص ٣٤، كتاب «مجلة شعر»، لرياض فاخوري، صادر عن دار الفكر الطليق في بيروت، ط ١، ١٩٨٩ .



الفصل الثالث

شعرية قصيدة النثر



إذا كانت الخلافات التي أوردناها في الفصل السابق تركزت حول اعتبار قصيدة النثر شعراً أو اعتبارها نثراً ، فقد بقيت في إطار المساجلات غير العلمية في أكثر الأحيان ، أو انحازت في جانب منها إلى الشكل الخارجي للقصيدة ، أو تعصّبت إلى عنصر من عناصر القصيدة ، وهو الوزن ، «فرفضت الشعرية خارج الوزن»[١] .

لذا فإن سياق البحث يأخذنا إلى التدقيق والتفصيل في مبررات انتماء قصيدة النثر إلى الشعر ، أي إلى إثبات شعريتها في ظل ما توصلت إليه التعريفات الحديثة للشعر وما يمكن أن يصب من تعريفات قديمة في هذا الاطار بالذات .

نستخدم هنا الشعرية بمعناها الضدي للنثرية ، لا بمعناها النقدي الحديث الواسع ، فشعرية قصيدة النثر لا تزال محط نقاش عندنا ، خصوصاً وأن مواقف نقدية كثيرة تنزع عنها هذه الصفة .

إن «الشكل الداخلي» ، لا الشكل الخارجي هو الذي يحدد الطبيعة الشعرية للنص ــ كما أجمع العديد من النقاد الحديثين ــ إذ إن الشعرية تتغيّر من زمن إلى آخر ، مع تغيّر مفهوم الشعر نفسه ومع تطور المفاهيم الإجتماعية والفلسفية وتطوّر المعرفة الفنية ، وتطور هذه الصناعة التي تستخدم الأصوات والإيقاع والانسجام . «فمصطلح الشعرية (Poé-tique) في الحقب الكلاسيكية ، لا يعني أي امتداد أو أية كثافة خاصة بالإحساس ، ولا يجسّد أي تلاحم أو أي عالم منفصل ، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً ، أي أكثر اجتماعية ، من قواعد الحديث»[٢] .

ويتابع بارت في تحديده لطبيعة الشعر الحديث ولمفهوم الشعرية قائلاً : «الواقع أن

الشعر الحديث ما دام يتحتم أن نعارضه بالشعر الكلاسيكي وبكل نثر ، هو شعر يحطم الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة ، ولا يسمح بأن يبقى منها سوى المرتكزات القاموسية ، فالشعر الحديث لا يحتفظ من العلائق سوى بحركتها وموسيقاها وليس بحقيقتها . واللفظ ، ينفجر فوق خط من العلائق المفرغة ، والنحو يجرد من غايتيه فيصبح الشعر نظماً ومجرد انعطاف يدوم ليقدم اللفظ»[٣] .

وينطلق رولان بارت في فهمه للشعرية أو لمعيار الشعر من المقياس الكلاسيكي ومن الفرق الذي يعتبر كمياً بين الشعر والنثر ، «فإذا أسميت النثر الحد الأدنى للنص الأكثر اقتصاداً في نقل الفكر ، وإذا رمزت بحروف : أ ، ب ، ج ، لصفات اللغة الخصوصية التي تضطلع ، رغم لا جدواها ، بمهمة التزيين مثل الوزن والقافية وطقوس الصور ، فإن مجموع مساحة الكلمات ستستقر في المعادلة المزدوجة التي توصل إليها السيد «جوردان» (M. Jourdain) (بطل مسرحية «البورجوازي النبيل» لموليير (Molière) (١٦٢٢ ـــ ١٦٧٣) :

الشعر = النثر + أ + ب + ج .

النثر = الشعر − (أ + ب + ج) .

طبيعي أن نستخلص من ذلك أن الشعر هو دائماً مغاير للنثر . لكن هذا الفرق ليس في الجوهر وإنما في الكم»[٤] .

هذا الاستنتاج الذي يسحبه بارت من الشعر الكلاسيكي على الشعر الحديث يدخلنا في تقنية الشعر لا في حقيقته وجوهره .

كان الفرق بين الشعر والنثر في المفاهيم القديمة ، وحتى مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، يعتمد على تمييز بسيط يطول الوزن والإيقاع والقافية ، أي تمييز شكلي . أما اليوم ، فقد «بات التمايز الشكلي غير وارد ، إذ فقد الشعر في العديد من الحالات بعض الإيقاع ، والوزن ، والقافية ، بل فقد أحياناً الحرارة ، كما تحرّر بوجه خاص من المنطق الخطابي .

«على هذا ، فإن استخدام منطق النحو هو الذي يميّز اليوم ـــ من حيث المظهر على

الأقل ـ النثر من الشعر . إن الشعر هو اللغة التي تضحّي إنْ كثيراً أو قليلاً بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها . والنثر هو اللغة التي لا يفقد فيها النحو حقوقه»[٥] .

ولن نُغرق كثيراً في تحديد شعرية النص بالمعنى الذي أسَّس له جاكبسون ، مثلاً ، والشكلانيونَ الروس الذين يحصرون نقاشهم ، في الشعرية ، باللغة وتوظيفها الجمالي ، بما فيها من «بدائل» دلالية وصوتية ، حتى أن تودوروف يعتبر أن «الكون الشعري» معقّد جداً ، في نقاشه لتعريف سوزان برنار للشعر الذي «تكمن سماته الجوهرية في الوحدة وفي التكثيف»[٦] .

وكما أن الإنقسام حاصل في النقد العربي حول الشعرية وتعريف الشعر فكذلك هي الحال في النقد الأجنبي ، «ويتجلى هذا الاختلاف في موقف كل من الشاعرين الناقدين وردزورث (Wordsworth) (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) الذي لا يرى أي فرق بين لغة الشعر ولغة النثر ، وكولردج (Coleridge) (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) الذي يؤمن بأن للشعر لغة خاصة»[٧] .

وفي النقد العربي القديم كان الوزن والقافية ، كما وحدة القصيدة مثار جدل كبير ، بالإضافة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون ، للدلالة على شعرية النص ، أي انتمائه إلى الشعر . فحازم كان «أميل إلى الوزن المركّب ، وفي الحديث عن القصيدة ـ ككل ـ يميل إلى الوحدة المركبة ، لما تنطوي عليه هذه الوحدة من تعدّد وتنوّع (. . .) الوحدة والتنوّع ـ عند حازم ـ هي «وحدة التسلسل» التقليدية التي يفضي فيها غرض إلى آخر ، بعلاقة شكلية هي «التخلص والاستطراد» (. . .) وهناك فرق ـ عند حازم ـ بين وحدة تقوم على التنوّع وتنوّع لا يقوم على وحدة»[٨] .

يتمسك حازم بالوزن والقافية ، فيربط الأول بالمعنى عنده «في علاقة احتواء تقوم على التناسب ، فأصبح لكل وزن من الأوزان مجال يختص به وغرض لا يفارقه»[٩] . وهو «يصف القافية بأنها «فضيلة بلسان العرب» ويؤكد وصفه بما يقوله الفارابي من أن [الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب]»[١٠] .

وإذا تخطينا هذا الكلام ، بالإشارة إلى ابتعاده عن الدقة ، لجهة ادعائه غياب القافية من الأشعار غير العربية ، لنتابع معنى الشعرية في النقد القديم ولدى ابن خفاجة مثلاً ، الذي

يرى أن «الشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحرف روي ، فقد يتعاصى في بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر ، فطوراً ينظم البيت وآونة ينثر»(١١) .

ويقول الفارابي في تأكيده الوزن : «قوام الشعر وجوهره . . . أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر ، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»(١٢) .

أما إبن سينا فيصب رأيه في المصب نفسه عندما يقول : «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة»(١٣) .

وهذا ما يراه حازم أيضاً ، إذ «إن الأوزان ما يتقوّم به الشعر ويعد من جملة جوهره»(١٤) .

وإذا كان أرسطو لا يرى في النظم مقياساً وحيداً للتمييز بين الشعر والنثر ، فإن قدامة ابن جعفر يرفض قبول النظم معياراً وحيداً للتمييز بين الشعر والنثر فيقول : «إنما سُمِّي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا ، فكل مَن كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى»(١٥) .

وبلغة واضحة وسهلة يحدّد ميخائيل نعيمة علاقة الشعر بالوزن والقافية فيقول : «فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة . فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»(١٦) .

وتابع نعيمة : «الكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر ، لذلك لحق الوزن بالشعر ونما معه نمواً طبيعياً ، فكان يتكيّف بالشعر ولا يتكيّف الشعر به . هكذا نما الشعر العربي ونمت أوزانه . وما زال الوزن لاحقاً والشعر سابقاً إلى أن قيّض الله لأبي عبد الرحمن [الخليل] أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوّبها (. . .) منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتغلّب رويداً رويداً على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقاً والوزن سابقاً (. . .) العروض لم يسيء إلى شعرنا فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام»(١٧) .

وإذا كان كلام ميخائيل نعيمة يوحي بتخليه عن العروض كشرط ضروري للشعر ، فلأنه كان في ظل الصراع بين التيارات الشعرية المتواجهة العروضية والمخالفة لها ، الصراع نفسه الذي كان بين بودلير مؤسس قصيدة النثر ، أي القصيدة اللاوزنية وبين معاصريه الذين كانوا متمسكين ، مع عدد لا بأس به من النقاد السابقين واللاحقين ، بالوزن والقافية .

وفي هذا المجال كان للنقاد الغربيين آراؤهم أيضاً إذ كان نيتشه (Nietzshe) (١٨٤٤ ــ ١٩٠٠) الفيلسوف والشاعر الألماني يقدر جانب الوزن الموسيقي في الشعر أكثر من سائر الجوانب . ويفضل الشاعر الرائع الرنين الفائق الإيقاع ، المسيطر على مادة الأوزان . وكانت أعظم مناقب الشاعر عنده أن تكون قصائده سلاسل من الأناشيد الصالحة للترقيص ، وعرف «شو بنهور» (Schopenhaeur) (١٧٨٨ ــ ١٨٦٠) أهمية الوزن والقافية وتأثيرهما في تحريك الخيال ، فضلاً عن أنهما وسيلتان لإثارة الانتباه حين متابعة سماع الأنشاد . ورأى الشاعر الألماني «برتولت برشت» (B. Brecht) (١٨٩٨ ــ ١٩٥٦) أن التزام أوزان الشعر الأصلية الراسخة ، والأخذ بقدر من القوافي شرطان لا غنى عنهما في تسمية الكلام شعراً . وقد سار ، في اتجاه برشت هذا ، الشاعر الألماني «أديان تورل Tu-rel أيضاً»(١٨) .

ونتابع مع يوسف بكار استعراض آراء الشعراء والنقاد الغربيين فنقرأ :

«ومن غير الشعراء والنقاد الألمان أكد «ريتشاردز» أهمية الوزن والقافية في قوله «والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً . وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع» (. . .) . فيما رأى كولردج أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر الذي يكون ناقصاً معيباً بدونه ، لأن الشعر ارتبط بالوزن زمناً طويلاً وبسبب المناسبة الخاصة بينهما أياً كانت الأشياء الأخرى التي تضاف إلى الوزن ، لا بد من أن يشتركا معاً في خاصية ما . إن «الوزن بالنسبة إلى أي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة ، لا تساوي شيئاً ، ومسيخة المذاق في ذاتها ، ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب» .

ويذهب وليم بتلر ييتس (W.B. Yeats) (١٨٦٥ ــ ١٩٣٩) إلى أن الوزن يخلق في الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة .

«وثمة نقاد آخرون يرون أهمية الوزن في الشعر من مثل هاوسمان A.E. Housmain وسونيبورن A.C. Swinburne وسوراس Suarés»[١٩] .

أما جان كوهين (Jean Cohen) «فيميّز بين جنسين أدبيين أحدهما الشعر والآخر النثر ، منطلقاً من محك الوزن»[٢٠] . وهذا ما يؤكده أيضاً ت .س . أليوت[٢١] .

وإذا كان الوزن أساساً في تمييز الكثيرين لشعرية النص فإن أدونيس أحد رواد قصيدة النثر يدخل في عداد مَن لا يرفضون الوزن كلياً ، وإنما يعتبرون الشعر معه نوعاً من التعبير الشعري ، إذ يقول : «إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي ، سطحي ، قد يناقض الشعر ؛ إنه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر خالياً ، بالضرورة ، من الشعر»[٢٢] .

هذا الموقف المتوازن لأدونيس أبقى الطريق مفتوحاً أمامه للعودة مجدداً إلى الوزن أو للتنقل بين الوزن واللاوزن في قصائده . وهو يحدد الفروق الأساسية بين الشعر والنثر كما يلي :

«أول هذه الفروق هو أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الإطراد ليس ضرورياً في الشعر . وثانيهما ، هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محددة ، ولذلك يطمح لأن يكون واضحا . أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً ، أو تجربة روحية ، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته ، والشعور فكرة إلا أنها لا تكون منفصلة عن الأسلوب ، كما في النثر ، بل متحدة به ، ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحددة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه . فمعناه يتجدّد دائماً حسب السحر الذي فيه ، وحسب قارئه»[٢٣] .

ولكشف شعرية النص يقول كمال أبو ديب «لقد أدت الدراسات اللسانية ، مثلاً ، خصوصاً تلك التي قام بها رومان ياكوبسن (Roman Jakobson) ومريدوه ، إلى اعتبار مبدأ التنظيم والتنسيق سمة أساسية مميزة للشعر . وحاولت دراسات كثيرة ، من أبرزها

دراسات جورجي لوتمان (J.Lotman) ، أن تكتنه أنماط التنظيم المتعددة صوتياً وتركيبياً وإيقاعياً ، مظهرة طغيانها على لغة الشعر . وليس من الصعب الآن قبول سلامة هذا المبدأ ونتائج الدراسات التي هدفت إلى بلورته وإظهار تجلياته المختلفة . لكن توضيح هذا المبدأ بالقول مثلاً : «إن السبب في سلامته هو أن لغة الشعر مختلفة عن لغة النثر» ، لا يمثل فهماً نقدياً للظاهرة بقدر ما يمثل إعادة صياغة لها بعبارة مغايرة . كما أن من الجلي أيضاً أن القول «إن لغة الشعر تمثل انحرافاً عن لغة النثر» يطرح المشكلة في إطار نظري ضيق ويجعل لغة النثر معياراً أو محكاً سوياً والخروج عليها انحرافاً عن السوائية» .

يؤسس أبو ديب فهمه للشعرية على نظرية خاصة طرحها في كتابه «الشعرية» وتصوراً وصف فيه لغة الشعر بأنها لغة تتجسّد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق «فجوة : مسافة توتر» ، على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية (ولتكن لغة النثر مثلاً) ، وإن هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً[٢٤] .

وهو يوضح وجهة نظره أكثر فيقول : «إن ثمة تلاحماً وجودياً بين الشعر والوزن بشكل ما من أشكاله ، وأن ثمة شرطاً تكوينياً للشعر هو امتلاكه درجة ما من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية الموسيقية المعزولة عن البنية الدلالية التركيبية»[٢٥] .

وإذا كان كمال أبو ديب يميّز الشعر بالبعد الإيقاعي ، فإن عبد العزيز المقالح ذهب إلى أن «المفهوم الحقيقي للشعر عند العرب ، وعرب الجاهلية بخاصة لا يجعل الوزن شرطاً ضرورياً لتكون الكتابة شعراً ولم يظهر مفهوم الشعر (هو الكلام الموزون المقفى) إلا في عصور متأخرة . ولو كان ذلك المفهوم شائعاً لما كان ذلك الموقف العجيب من القرآن الكريم ، هذا الكتاب المقدس بإيقاعه الجميل وبلاغته المنتقاة»[٢٦] .

وتمثل خالدة سعيد على الكلام الموزون بألفية ابن مالك : «ليس كل كلام موزون مقفى شعراً ، وإلا لوجب اعتبار ألفية ابن مالك في قواعد اللغة العربية شعراً ، ومثلها نظرية بوالو المنظومة حول فن الشعر»[٢٧] .

ثمة عنصر آخر غير الإيقاع يمكن أن يكون معياراً للشعرية أيضاً ، يتمثل بالصورة ، إذ إن لغة النثر ـ كما تُبسَّط ـ ليست مباشرة ، فهي كثيراً ما تستخدم وسائل تعبيرية كثيرة ، دلالية

ورمزية وزخرفية وإيقاعية لا تحد ، وكلما ضاقت المسافة بين الحالة الداخلية والحالة المعبّر عنها ، كلما اتجهت نحو الشعرية ، نحو الصورة التي تختصر الحالة . وهكذا فإن «حركة الشعر الحديث نفسها كانت تضييقاً مستمراً للمسافة بين التجربة وشكل التعبير (من هنا سبب الثورة ، على الوزن والقافية ، المنطقية في الشعر القديم)»[٢٨] .

إن هذا التقديم الذي يؤشر إلى خصوصية النثر ، وخصوصية الشعر ، والخلافات التي كانت ولا تزال سائدة اليوم ، يحفزنا ، في موضوع قصيدة النثر ، إلى البحث في عناصر الشعرية والتركيز هنا على الإيقاع والموسيقى أولاً ، والصورة الشعرية ثانياً ، ولغة هذا النوع الشعري الحديث وما دار حولها من نقاش ثالثاً .

١ ـ الإيقاع والموسيقى

بعدما تكلمنا في مقدمة هذا الفصل على الشعرية واختلاف مفهوم الشعر ومفهوم انتماء القصيدة للشعر الذي تطور مع تطور المفاهيم والأفكار والحياة الاجتماعية ، وفرّقنا بين النص الشعري والنص النثري ، بين خاصية الشعر وخاصية النثر ، وعرضنا للوزن والقافية كضرورة وشرط للقصيدة لدى عدد من النقاد القدماء الغربيين والعرب ، وتغيّر هذا المفهوم وانقسام المخالفين له بين مقتنع بأهميته من دون أن يكون ضرورياً لتسمية الشعر وبين مقتنع بإعاقته للشعر . . . جاءت قصيدة النثر كنتيجة تجريبية تحمل ما وصل إليه النقاد من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية ، لكن هذا الاستغناء مرهون في تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية «فمن الخطأ التصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم . كذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله»[٢٩] .

ويرى جابر عصفور «أن الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب ، من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه ، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة . أداة الشعر تتكوّن من كلمات دالة تنطوي على معان مباشرة أو غير مباشرة ، حسب نوع العلاقات التي تنظم فيها . وارتباط الأداة الشعرية بنَظام متميز من الدلالة ، لا يجعل من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى ، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة ، من حيث الامكانيات الصوتية لهذه الأداة ، إذا ألفت في علاقات ، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعاني . ومن هنا يمكن لتناسب المسموع والمفهوم أن يتخذ مغزى متميزاً عند حازم . وما دام الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية ؛ فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة ، وليس من مجرد محاكاة من آخر كالموسيقى»[٣٠] .

هذا الفصل بين الوزن والموسيقى يتبناه جابر عصفور عن ابن سينا الذي يقول : «والأمور التي تجعل القول مخيلاً : منها أمور تتعلق بزمان القول وعود زمانه وهي الوزن . ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول . ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[٣١] .

وتؤكد يمنى العيد تولد الموسيقى من غير الوزن أيضاً فتقول : «ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها ، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة ، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل ، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به . من هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها والتي سبق وأوضحنا بعضها بسرعة أذكر :

ــ التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع .

ــ التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها .

ــ التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة ويهدف دلالي محدد .

ــ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها»[٣٢] .

فالموسيقى مهمة جداً في الشعر و«الشاعر ــ ككل فنان ــ يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك «التوقيع» الموسيقي الذي يعد أساسياً في كل عمل فني . ونحن لا نتأثر بالموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي ، والمنطبقة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر»[٣٣] .

ويغض النظر عن تقسيم الموسيقى في الشعر بين خارجية وداخلية تكلم الدكتور محمد مندور عن موسيقى الشعر على أنها «تتوفر بتتابع وتناوب وحدات زمنية محددة ، ثم إيقاعات تحدد مفاصل هذه الموسيقى ، وكل ذلك فضلاً عن الانسجامات الصوتية ، وطرق التعبير الصوتي التي تنبع من طبيعة حروف اللغة ، ومخارجها ، واجتماع بعضها إلى بعض في اللفظة أو الفقرة . وكل هذه الخصائص التي يدركها الشاعر بأذنه ، ويدركها الدارس بتحليله[٣٤] .

وقال أدونيس ، مجدداً معنى الموسيقى الداخلية أو الموسيقى المستقلة عن النظم : «لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى ، فقد كان تكرّر الصور في فواصل منتظمة ، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها ، يسهل الترانيم الشعرية القديمة . لكن

إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة ــ هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم ، قد توجد فيه ، وقد توجد دونه»(٣٥) .

هذا الرأي لأدونيس ينطبق على قصيدة النثر ، بل ينطبق على أي قصيدة حديثة تركز على الموسيقى الداخلية فيها . فالموسيقى الداخلية لم تكن هاجس شعراء قصيدة النثر ونقادها فقط ، وإن كان اهتمامهم واضحاً في إبرازها ، وفي الاحتماء بها من التهم التي وجهت إليهم بالتخلي عن الموسيقى . فأليوت الذي لم يكن من أنصار قصيدة النثر ركز على العلاقات الموسيقية الداخلية في النص : «فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة : إنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات ، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعيّن الذي توجد فيه . . . وتنشأ تلك الموسيقى أيضاً عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء . ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها . . .»(٣٦) .

وتطلع شوقي ضيف إلى الموسيقى الداخلية مؤكداً على أهميتها في تصنيف الإبداع الشعري فقال : «إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي ، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات . . . وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء ، ولعل شاعراً عربياً لم يستوف منها ما استوفاه البحتري ولذلك كان القدماء يقولون إن بشعره «صنعة خفية ، فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب»(٣٧) .

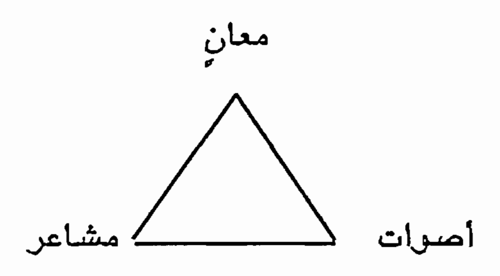
لم يغفل ابن سينا أيضاً موسيقى النثر نفسها وإيقاع النثر «فأشار إلى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام النثري ، وأن ما يميّز الوزن الشعري عن الوزن النثري أنه وزن عددي . [وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وإن لم يكن وزناً عددياً . فإن ذلك للشعر ، وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع ، فإن قرب من الوزن العددي تقريباً ما يبلغ الكمال فيه ، فهو حسن . وهذا التقريب أن تكون المصاريع متقاربة الطول والقصر ، وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعية]»(٣٨) .

يرى لامبورن (Lamborn) «أن الموسيقى الداخلية ذات جانبين هامين : اختيار الكلمات وترتيبها ، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها»(٣٩) .

ويوحّد أليوت بين موسيقى الألفاظ والمعاني بشكل يوضح قول لامبورن عندما يقول : «إن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات ، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية ، وأؤكد أن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ . . .»(٤٠) .

إن العلاقة ما بين اللفظ والمعنى ، بين الجرس والمعنى أو بين الوزن والمعنى ، عرفت لدى نقادنا القدماء ، حتى أنهم حددوا لكل وزن من الأوزان مجالاً أو حالة وجدانية خاصة من رثاء وشجون وفرح وفخر وجد وهزل . . . وهذا ما قيل أيضاً في استخدامات القافية المتنوعة ودلالاتها ، وورد من كلام كثير حول المحسنات اللفظية من جناس وطباق تكرار «مما يساعد على «الجرس» اللفظي الذي عرفه القدماء أيضا»(٤١) .

ويرسم جوزيف شريم علاقة الهندسة الموسيقية بالمضمون على الشكل التالي :



ويقول : «إذا ما اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تمثل نوعاً ما «دورة مقفلة» ، نستطيع القول إن الأصوات في نظام اللغة الفنولوجي لا قيمة رمزية لها ، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد ، مكتوب أو شفهي ، بالاتفاق مع المعنى»(٤٢) .

ويتفق شريم مع كمال خير بك في ما طرحه الأخير من تقليل لأهمية المفردة واهتمامه بمسألة النطق عندما قال : «إن تقطيع البيت الشعري العربي قائم كلياً على طريقة نطق الكلمات . وليس لكتابة المفردة أية أهمية في هذا المجال»(٤٣) .

الإيقاع والجماعة

ولا يمكن أن نتكلم على الإيقاع من دون أن نشير إلى علاقته بالقارئ الإيجابية أم السلبية، من جهة، وعلاقته بالتالي بالجماعة أو الفرد. وهنا علينا أن نسأل عن الشعر العربي: هل هو إيقاع جماعي أم فردي، ثم هل بقي على إيقاعاته القديمة أم أن الايقاع، كما القصيدة بكل مقوماتها، مرتبط بتطور المجتمع والحياة؟

يقول محمد فتوح أحمد: «أما الشعر العربي فلم يعرف ترنماً جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العبرانيين في صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين في أناشيدهم المسرحية، بل كان إنشاده منذ البداية فردياً، استلهم فيه العربي حركة الإبل في عرض الصحراء، وترنح مقدماتها وأعجازها إلى الأمام والخلف، ووقع أخفافها ما بين إبطاء وإسراع وهدوء وهرولة، ولا بد للغناء المفرد من القافية، لأنها هي التي تنبّه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافاً للغناء الجماعي الذي يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال»(٤٤).

قد تكون هذه الصورة لعلاقة شكل القصيدة العربية بحياة الصحراء تبسيطية ولا تطال حقيقة القصيدة العربية العامة، أو أنها لا تشكل دلالة شعرية عامة، لأن التشكيل الطبيعي الفطري للقصيدة يرتبط، في الأساس بالشاعر الأول، أو الشعراء الأوائل، أو بجيل شعري مؤسّس، أما الشعراء الذين قاسوا شعرهم على طبيعة الشعر السالف فهم مختلفون، وإلا لما تحدثنا عن تقليد وإبداع، ولما تحدثنا عن كسر في شكل القصيدة العربية، وتغيير في إيقاعاتها، ولما تحدثنا أيضاً عن بحور مختلفة وبحور جديدة ترافقت مع اختلاف الحياة في البيئة العباسية واستخدام للبحور الخفيفة، لا بل ابتكار أوزان جديدة متأثرة بالأوزان القديمة أو مستلهمة من الشعر الأعجمي خصوصاً الفارسي. وينقل كمال خير بك عن كتب العروض القديمة ستة أوزان جديدة هي الأكثر شيوعاً، منعوتة بـ«الأوزان المهملة» وهي «المستطيل، الممتد، المتوافر، المتّئد، المنسرد والمضطرد».

ويتابع خير بك: «إلى جانب هذه البحور الجديدة التي أضيفت الى البحور القديمة المعترف بها من قبل علماء العروض العربية ترك لنا العصر العباسي تجديدات أخرى في مجال نظم الشعر، تندرج غالبيتها في إطار الصيغ «الشعبية» أو «المعمّمة» كالمواليا والكان

كان والقوما والسلسلة والزجل ، ولكنها تظل تمثل إضافات مهمة للشعر ، خصوصاً فيما يتعلق بالإيقاع وتقسيم القصيدة ، وأخيراً تنوّع القافية .

«كما تجدر الإشارة إلى تبني هذه الحقبة لوزن فارسي يدعى «الدوبيت»(٤٥) .

إذاً ، هناك مؤثرات عديدة ، غير حياة الصحراء المحدودة كان لها أثرها في كسر الوزن والإيقاع . فأبو العتاهية ابتكر أوزاناً جديدة وحاول الخروج على القافية الواحدة وقال «أنا أكبر من العروض» ـ حسبما نقل كتاب الأغاني(٤٦) .

ويذكر عز الدين إسماعيل محاولات ابن المعتز في إحداث بعض التلوين الشكلي في البنية الموسيقية للقصيدة «وقس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه»(٤٧) .

ويختصر شفيق كمالي علاقة الإيقاع في القصيدة العربية بالظروف المحيطة به قائلاً : «الإيقاع الشعري يمثل حالة نفسية وحالة زمانية وحالة مكانية أحياناً . عندما نرجع إلى الشعر الجاهلي نجد البحور الطويلة هي البحور السائدة وهو أمر طبيعي في مجتمع بدوي ، بعد الإسلام تحضّر البدو وسكنوا المدن . فرضت المدن ظروفاً جديدة . البدوي كان يمضي في الجاهلية يومه كله في الخيمة ، أما الآن فقد كثر عمله في المدينة ولذلك لا بد أن تقصر القصيدة ، ثم إن مجالات الطرب فرضت أوزاناً جديدة»(٤٨) .

ويربط مالارميه بين الموسيقى وتطور الشعر(٤٩) ، في حين تتحدث سوزان برنار عن تأثير موسيقى «ويغنر» الألماني على الشعراء الفرنسيين ومالارميه نفسه ـ كما أوردنا سابقاً ـ وتأثير نظرياته : «ليس غير مفيد أبداً لتاريخ قصيدة النثر أن نعلم أن لنظريات «ويغنر» نفسها فعلها في الشعراء الشبان وحضورها في مجال الأدب الصافي»(٥٠) .

ولإعطاء أهمية أكبر للموسيقى في الشعر العربي أكد المستشرق الأوكراني استيتكيفيتش (J.Stetkevych) (المتوفى العام ١٩٨٠) ، في وصفه لبنية القصيدة الجاهلية أهمية الشعر العربي «بوصفه شعراً موسيقياً وليس شعراً تصويرياً ، مهتمين أساساً بالحالة الشعورية الشعرية بوصفها غرضاً Subjet أو موضوعاً Thème ، ووظيفتها البنيوية في القصيدة وتشابهاتها الجزئية مع الموسيقى على مستوى الوظيفة البنيوية لموضوع الحالة الشعورية المقررة»(٥١) .

وفي محاولة لفهم طبيعة الموسيقى المرتبطة بطبيعة المتلقي قال محمد فتوح أحمد : «الشعر العربي موجه إلى الجماعة غالباً والتأثير في الجماعة يتطلّب موسيقى خاصة واضحة الإيقاع ، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوي الأبيات في أطوالها وقوافيها»[٥٢] .

والسؤال يطرح نفسه الآن : هل قصيدة النثر خطاب موجه إلى الجماعة حتى تحتاج إلى القولبة أو الانتظام أو حتى إلى الإيقاعات المبسطة؟

يأتي الجواب من سوزان برنار التي تقول : «مثل الشعر الرومنسي وبعده شعر الرمزيين ، ولدت قصيدة النثر من الصراع ضد كل طغيان شكلي يمنع الشاعر من إبداع لغة فردية ، أو يجبره على قولبة المادة الطيعة في جمل هذه اللغة»[٥٣] .

إن حركة التمرد الفردي التي ساعدت على الوصول إلى قصيدة النثر ، بعد مساهمات اتجاهات ومدارس فنية كثيرة من الرومنسية ، حتى السوريالية ، تلك التي تمجد الفرد وفوضاه ، أوصلت قصيدة النثر إلى مجانية في التطور الزمني ، وجعلتها تعبّر عن مكنونات وانفعالات وإيقاعات الفرد ، وتتراجع الى غنائية منخفضة وصامتة وداخلية وخصوصية جداً .

ويقول كمال خير بك «إن أدونيس هو الذي أسهم أكثر من سواه من الشعراء الجدد في التجديد الإيقاعي (. . .) وكان الوحيد الذي أبدى هماً دائماً بخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي»[٥٤] .

ويبرّر عبد العزيز المقالح رجوع أدونيس إلى الغنائية العالية في قصيدتيه «الوقت» و«إسماعيل» ، بقوله : «وربما تكون الغنائية هي التي رجعت إليه (أدونيس) في جو بيروت العاصف الصاخب ، وفي زحمة الشتائم التي لا يفتأ يتلقاها صباح مساء من شعراء ونقاد يتحرّكون ضمن مقاييس ومواصفات فنية معينة ، ومن آخرين لا يعرفون الشعر ولا يفرّقون بين صدمة الحداثة والصدمة بالناقة أو بسيارة على الطريق العام»[٥٥] .

هذا رأي المقالح أما أدونيس فرأيه يختلف في هذا المجال ، إذ إن الشعر بالنسبة إليه «يرفض القيود الخارجية ، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج ، وهو

يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوّع ، بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده ، كالنهر الذي يخلق مجراه»(٥٦) .

وحتى لا نبتعد عن مسألة الإيقاع نعود إلى خليل حاوي الذي حمل على شعراء قصيدة النثر ملقياً عليهم صفة الجهل بالإيقاع : «إنهم طائفة تجهل قيمة الإيقاع المنضبط في الشعر ، وصعوبات البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لا بد منه لكل شاعر بأن تنساح قصيدته وتنحل إلى مجموعة من الصور المبعثرة» (. . .) إننا لنفتقد في نتاجهم فيضاً وفوراناً يضيق عنهما الإيقاع المنضبط فيبرّران الثورة عليه»(٥٧) .

وفي خلاصة نقدية لقصيدة النثر يقول شربل داغر : «لم نتبين لهذه القصيدة نظاماً إيقاعياً»(٥٨) ويصل معارضو قصيدة النثر إلى أكثر من ذلك ، إذ ينفي شوقي بغدادي وجود «موسيقى داخلية» .

«في اعتقادي أن اصطلاح «الموسيقى الداخلية» تسمية غير دقيقة لأن الموسيقى لا تنبع من الصوت نفسه ، بل من خلال ربطه مع صوت آخر ، وما دام الآخر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية»(٥٩) .

إن قصيدة النثر التي خسرت الموسيقى الخارجية ، الوزن والقافية ، أو خسرت أهمية النظم في تقديم تواليات موسيقية وتكرارات زمنية ، تحتاج إلى التعويض عن ذلك بإضافة موسيقى جديدة إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل بقصيدة الوزن ، وذلك لا يتم إلا بمزيد من التكثيف الموسيقي ، الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية وبنية شديدة التركيب .

إيقاع الشعر وموسيقى الشعر

لنعد وندقق أكثر في مسألة الإيقاع والموسيقى . فأدونيس ، مثلاً ، اعتبر أن «في قصيدة النثر موسيقى ، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة ــ وهو إيقاع يتجدّد كل لحظة»(٦٠) .

لا يفرّق أدونيس هنا بين الموسيقى والإيقاع ، فكل الإيقاعات وعلاقات الأصوات

والمعاني وعلاقات الصور والإيحاءات وكل ما هناك من تمثلات البنية المركبة للقصيدة هي الموسيقى .

أما لدى يمنى العيد فالإيقاع الداخلي «جزء هام من عنصر الموسيقى ، جزء لا يلغي أجزاء أخرى من هذا العنصر . الأجزاء الأخرى يمكن البحث عنها في أنواع من الموازنات ومن التقطيع ، وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق أنساق مختلفة . كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتاً نسمعه عند القراءة أو توترا معينا نحسه ، وتراه بصيرتنا .

«إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة ، جزءاً يتولّد في حركة موظفة دلالياً . إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة»(٦١) .

إذاً هناك إيقاع خارجي وآخر داخلي ، فالإيقاع الخارجي في قصيدة الوزن يتمثل بشكل أساسي بالتفعيلة ، تلك النغمة التي تتكرّر في القصيدة ، كما أن هناك موسيقى خارجية وأخرى داخلية . وفي تحديد أكثر للتفريق بين الموسيقى الخارجية والإيقاع الخارجي ، فإن الموسيقى تلك تشمل الإيقاع والوزن معاً ، التفعيلة والبيت معاً ، كما تشمل معها القافية أيضاً .

ويميّز يوسف الخال بين المفهوم القديم والمفهوم الحديث للإيقاع الشعري فيسمي الإيقاع أولاً بالنغم والموسيقى أو حتى بالوزن ويقول : «فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميّز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معيّن من قواعد الوزن»(٦٢) .

«والإيقاع عند الدكتور عز الدين إسماعيل هو : حركة الأصوات الداخلية ، التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل ، وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع ، في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج .

«والإيقاع عند د . «عياد» : ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم ويلعب الزمن فيها دوراً مهماً . أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن .

«وهو عند د . «أنيس» : نغمة صاعدة في مقطع مبتور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغـمة عند د . «أنيس» بمثابة الركـيزة للشطر ، تنقله من مجـال النثر إلى مـجال الشعر .

«والدكتور «نعمان القاضي» يميّز بين «الموسيقى» و«الإيقاع» ، فالموسيقى عنده «معرفة جماعية» ، أي أنها من قبيل المعارف المشتركة ، وكذلك العروض وزحافاته وعلله وأحوال قوافيه ، أما الإيقاع فهو عزف شخصي ، أي أنه من قبيل الإبداع . وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وابتكاره وأصالته»(٦٣) .

الواضح أن تعبيرَيّ «الموسيقى» و«الإيقاع» يتعرضان لتصنيفات متعارضة ، فالشكليون الروس مثلاً يؤكدون أن الوحدة الإيقاعية هي البيت وليس التفعيلة ، مع أن البيت والتفعيلة هما وحدتان موسيقيتان في أكثر الدراسات ، وهم (أي الروس) يأخذون عن الجشتالتية أن البيت هو الوحدة الإيقاعية مخالفين بذلك من سبقهم من نقاد . وإليوت الذي تحدث عن «الميلوديا» و«الهارموني» استخدم تعبير «القصيدة الموسيقية» و«موسيقى الصوت» وميّز بين «الإيقاع النثري» و«إيقاع الشعر» وذكر «موسيقى الكلمات» و«البنية الإيقاعية» .

إن تشكيلة التعريفات الواسعة التي لاحظناها لدى أكثر من ناقد ، تأخذنا إلى البحث أكثر عن حقيقة وتحديد تعريف واضح لتعبيري «موسيقى الشعر» و«إيقاع الشعر» . فالبعض استخدم في كل بحثه كلمة موسيقى والبعض الآخر كلمة إيقاع فقط ، وبدأ يتراجع استعمال كلمة موسيقى مع النقد الحديث أو نقد القصيدة الحديثة ، حتى أن الذين كتبوا عن قصيدة النثر قلّما أوردوا كلمة «موسيقى» ، وكان «الإيقاع» و«البنية الإيقاعية» أكثر حضوراً في نصوصهم النقدية . وكانت عناوين الفصول والأبواب في الكتب حاسمة . ونادراً ما استخدم عنوان «الإيقاع والموسيقى» ، فالدكتور عز الدين إسماعيل مثلاً في كتابه التفسير النفسي للأدب ، أورد كلامه على الإيقاع والموسيقى ، تحت عنوان «في موسيقى الشعر» ، ولم ترد كلمة إيقاع إلا بعض المرات . أما يوسف حامد جابر فقد كتب تحت عنوان «الإيقاع الشعري» فصله الخامس في كتاب «قضايا الإبداع في قصيدة النثر» من دون إيراد أي كلمة «موسيقى» أثناء معالجته للموضوع ، وتوسع في إيضاح

مسألة الإيقاع ، مقسماً البحث إلى جزئين : الأول ، «التناغم الشكلي» الذي يتضمن ، في رأيه ، إيقاع المفردات ، بالنظر إلى بنيتها المقطعية وتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته ، وإيقاع الجمل التي تقوم بنيتها على أساس التصدع وتقوم حركتها بتقديم تشكلات مقطعية ، وفعالية نبر وفعاليات صوتية ودلالية . الثاني ، «التناغم الدلالي» الذي يضم إيقاع التواصل ، أي انسجام حركة الدلالات فيما بينها مما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة ، وإيقاع التمايز ، أي تفاعل الحركات المتمايزة فيما بينها الناتجة عن انكسار حركة البنية ، مما يفيد ولادة حركات جديدة ، قد تحمل خصائص مغايرة(٦٤) .

وربما يكون السبب في تلك الفوضى الواسعة في تحديد مسألتي «الإيقاع» و«الموسيقى» الشعريين ، استخدام تعريفات قديمة لموضوعات حديثة ، والخلط بين موسيقى الوزن وإيقاعاته ؛ بما فيها من آراء مختلفة وبين موسيقى النثر ، بمعنى إسقاط المقاييس نفسها لنوع شعري يعتمد على الغناء أو يتوافق معه ، على نوع آخر يرفض الغناء أو يرفض المنبرية أو يرفض الاعتماد على الموسيقى الخارجية .

وما يشار إليه أيضاً أن الموسيقى نفسها التي تعتمد كمقياس لحساسية اللغة الشعرية ، ليست ذات مفهوم واحد ، فهي الأخرى موضع خلاف كما الشعر ، وهي تخضع لتطور وتجديد متتابعين . وكما أن هناك شعراً حديثاً وشعراً نثرياً ، هناك أيضاً موسيقى حديثة وموسيقى «نثرية» ، بل إن الموسيقى ربما تخضع لتجريب ليس أقل من تجريب الشعر .

وربما لهذا السبب كان يكرر شعراء قصيدة النثر تعبير «الشكل الإيقاعي الحر» ، وهذا ما عبّر عنه أنسي الحاج في مقدمة «لن» : «شاعر قصيدة النثر شاعر حر ، وبمقدار ما يكون إنساناً حراً ، أيضاً ، تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به ، ترافق جريه ، تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معاً ، ليس للشعر لسان جاهز ، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي»(٦٥) .

٣ ـ الصورة الشعرية

بعد دراستنا للإيقاع كعنصر مهم في السياق الشعري أو في نهوض النص الشعري ، هناك عنصر آخر لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يتداخل معه ، فالناقدة خالدة السعيد ترى «أن الإيقاع يتوافر أيضاً في الصورة الشعرية»[٦٦] .

والدكتور عز الدين إسماعيل الذي يقسم اللغة كأداة تعبير في متناول الشاعر إلى صورتين زمنية ومكانية ، الأولى تنتج عن الأصوات المقطعة التي تقدم تتابعاً زمنياً في اللغة ، والثانية تنتج عن ربط نفوسنا بالوجود الخارجي ، وهو يؤكد على الوحدة بين الصورتين في قوله : «إن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى أننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيز مكاني (. . .) والشاعر عندما يستخدم اللغة أداة للتعبير ، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد . إنه يشكّل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة»[٦٧] .

وإذا كان الدكتور إسماعيل أعطى أهمية أساسية للصورة الموسيقية أو التوافق النفسي الموسيقي في النص الشعري ، فهو رأى في الصورة المكانية أو ما يصطلح على تسميته الصورة الشعرية أهمية إضافية ، فهو يقول : «مع أن جزءاً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية) ، فإنه لا يزال هناك ميدان لنشاط الشعر تبرز فيه مقدرته الفنية ، وهو ميدان التشكيل المكاني ونستخدم للتعبير عنه مبدئياً كلمة «الصورة»)[٦٨] .

فالصورة الشعرية هي الأخرى موضوع اختلاف ، إن في التعريف أو الأهمية أو التقسيم نظري لتفرعاتها وعناصرها . «ففي علم النفس تعني كلمة «صورة» إعادة إنتاج عقلية ، كرى ، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ، ليست بالضرورة بصرية»[٦٩] .

وفي رأي عزرا باوند أن الصورة هي «تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من زمن» وهي «توحيد لأفكار متفاوتة»[٧٠] .

وفي رأي جان كوهين : «ليست الصور زينات خاوية . إنها تشكل جوهر الفن الشعري لذات . وهي التي تحرّر الشحنة الشعرية من أسر العالم الذي يغشاها»[٧١] .

ويعبّر عن معنى الصورة في الشعر بقوله أيضاً: «الشعر لا يتكلم لغة حرفية، ليس القمر وردة، ليست الشمس سوداء، ليس الليل أخضر، وهي إن كانت كذلك يكون الشاعر قد وصفها بطريقة مغايرة»(٧٢).

ويذهب إليوت إلى تحديد مهمة الشعر من خلال عمل الصورة فيقول: «على سبيل التخيل يجب أن يهدم الواقع ويمحق، لكي يتمكن الأدب من امتلاك القدرة الغريبة على تصويره كتجربة صافية. المهم هو أن تكون للأدب هذه القدرة. تهديم الواقع هو وسيلة مؤقتة. تهديم العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق الأدبي»(٧٣).

فالصورة عمل محوري وأساسي في النص الشعري، وهي عملية تكثيف للواقع، وإيحاء به من خلال إيقاعات نفسية خاصة، وتمثلات لمخزون اللاوعي تنتج عن علاقات مركبة ومعقدة. و«الصورة أساس الفن في الشعر، وأساس فهمنا للواقع أيضاً، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الأساس المتشكّل صورة، يمثل بحال أو بآخر، النسيج الشعري الموجود (...) وتتحدّد أهميتها (الصورة) كفعالية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية ذي الشمولية، وتبرز أيضاً فعاليتها داخل النص من كونها تعد بمثابة الموشور الضوئي الذي يظهر به النص متألقاً، الأمر الذي يسمح لنا بالدخول إليه واكتشاف طبيعته وانتمائه»(٧٤).

وعن أهمية الصورة يقول صلاح فضل مستعيناً بآراء آخرين: «إن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها بواعث تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفي والمجازي، ولهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ في الأسلوب، فهي تكمن خلف أي نوع من أنواع الصورة، وتجعل لها تلك الأهمية القصوى في الدراسات النقدية والأسلوبية منذ القدم وكان أرسطو يقول: [إن أعظم شيء هو السيطرة على الاستعارة فهذا الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يشارك الكاتب فيه آخرون إنها علامة العبقرية]. وباسم الصورة قيلت عبارات غامضة شديدة المبالغة، فتحدث مالارميه عن «القوة المطلقة» للصورة، وقارن أندريه بروتون بعض الصور بالزلازل. وكان بروست يقول: [إن الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لوناً من الخلود]. وأعلن ايزرا باوند مرة [أنه من الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته من أن يخلق كثيراً من المجلدات الضخمة](٧٥).

وإذا كانت اللغة الشعرية تطورت وقطعت مسافة من التحوّل الداخلي في بنيتها الداخلية من التقليدية إلى شعرنا الحديث، فإن هذه المسافة هي نفسها المسافة التي تحولت خلالها الصورة الشعرية التي تشكل كما ذكرنا محور اللغة والنص في القصيدة. فالصورة الشعرية تطورت بين مرحلة وأخرى، وبرزت مفاصل هذا التطور أو التحوّل بالترافق والتوازي مع المفاصل الحادة والانعطافات القاسية للشعر في العالم وفي الوطن العربي. فالقصيدة التقليدية، وإن كانت تحمل في داخلها وفي بنيتها اللغوية صوراً، فإن تلك الصور كانت ذات منطق يقترب من العقلي من جهة، وتستخدم تشبيهاً واستعارة قريبين. ولما كانت في الأساس تعتمد على الشكل الخارجي والإيقاعات الوزنية، فهي كانت تغلّب هذا العنصر على سواه الدلالي، فلا تحدث في الدلالات أي أثر مهم، وتبقي المعاني مكررة، ولا تحدث انقلابات مهمة في آليتها وتقنياتها ومدلولاتها ورؤاها، وتذهب كثيراً إلى التسطح والانفلاش والنثرية المعنوية، من دون الاهتمام بالتكثيف والإنزياحات البعيدة، أو أي لعبة من لعب الغموض الدلالي القريبة من المحاكاة والوصف المباشر وإلغاء الذات كعنصر أساسي. وإذا كان الأندلسيون والمحدثون من الشعراء القدامى قد انشغلوا بشكل واضح بالصور الشعرية التي كانت تتوالى بشكل مكثف، فإن الصورة لم تذهب إلى الذاتية والعالم الحسي الداخلي، إلا بدءاً من زمن الرومنطيقية الذي بدأ معه التمرد «فكان على الشاعر الرومنطيقي أن يعمد إلى الصور النابعة من انطباعاته الحسية التي تحدثها الطبيعة بحالتها الأشد حرية واندفاعاً وعظمة وجمالاً»[٧٦].

ومع الرومنطيقية خفت الموضوعات الكبيرة التي كان يهتم بها الشعر، وأصبح الشعر أكثر ذاتية، وأكثر انسياقاً إلى الأحاسيس والانفعالات الحلمية الهائمة التي تصل إلى حدود اللاوعي والهذيان والتعامل مع العالم الخارجي بشكل تجريدي عاطفي. وانتقل من الخطابية والتعبير عن الخارج، بل والاهتمام بالشكل الخارجي للقصيدة والبهرجة الإيقاعية «وتطور الشعر إلى ما سمّاه فاليري وبريمون الشعر الصافي»[٧٧].

ويصف د. ساسين عساف الصورة لدى الرمزيين بأنها «تتسم بغرابتها وترفض قوانين العقل وضوابطه وتعاكس ما هو عادي ومألوف: تصدر عن الحالات الشعورية الأشد تعقيداً وعتمة ولاوعياً حيث تتمازج شتى الأحاسيس (...) وهي تشدنا إلى عالم مثالي

صوفي، لا نهاية له ولا تجسّم. إنها صورة ارتقائية تسمو حتى الخواء، تتحوّل إلى نبع من الصور وتشكّل عالماً فريداً له حياة خاصة منفصلة عن الحياة اليومية والعادية»(٧٨).

ولدى السورياليين «يخلق الشاعر صوراً تبدّد عتمتها وتكشف عن المواقع المجهولة التي يستعصي دخولها بل يتعذر على العقل البارد. إنها صور ناتجة عن «وحشية» الإملاء الذاتي؛ يجد العقل الواعي نفسه حيالها مخدراً لا يلامسها. إنها شبيهة بتلك الصور التي تحدث في حالات الانتشاء بتأثير من الأفيون أو الحشيش، يقول أندره بريتون «تبدو السريالية كما لو أنها كانت عيباً يلحق ببعض الأشخاص إن له مفعول الحشيش الذي يشبع كل الرغبات»(٧٩).

ويقول أندره بروتون: «بالنسبة إليّ إن الصورة الأشد قوة هي التي تمثل الاعتباطية في أعلى درجاتها»(٨٠).

والصورة السريالية «يعبّر عنها بجمل لا ترتبط سوى بالموضوع، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله... وأقوى الصور عندها الصور التحكمية المتناقضة والمتواردة على معانٍ يصعب التعبير عنها(٨١).

ويصف أنسي الحاج اللاوعي السوريالي في قصائد النثر لدى يوسف الخال بالقول: أراد أن «ينام»، أن «يهذي»، أن يجرب إمكانات لا وعيه، أن يعطي عقله السليم الناقد والحاسب، إجازة صغيرة. فنتج عن ذلك شعر لا هو من دفق خزائن الباطن وقد فتحت، ولا هو من بنات الوعي وقد رققها الخيال. لم ينجح في لجم عقله، غير أن محاولته أفادته في زيادة ترسيخه على قواعده الأولى، وقصيدته «الخلاص» شاهد على نتيجة هذا الامتحان. فهل يعزف نهائياً عن محاولة التملّص من سيطرة العقل الواعي على شعره؟ كلا بل يلجأ (كما فعل) إلى المناصفة والتنويع وطريقة التلاقح و«التعاضد»، تعاضد ظهر فيه عنصر الوعي أساساً ومداراً، أي المتفوق و«أهم شيء» في اللعبة»(٨٢).

إلا أن الهذيان الذي وصف به أنسي الحاج شعر الخال وصف به أيضاً بول شاوول شعر أنسي الحاج نفسه: «الصورة تفرض علينا فرضاً وتتفجّر من خلال التقارب المجاني بين الكلمات أو من خلال الهذيان والشاعر. والشاعر (أنسي الحاج) هنا يتقبّل بسلبية مطلقة

وينفي دوره كمنظم لهذه التيارات الداخلية»[٨٣] ، وترى خالدة سعيد أن «الصورة عند أنسي الحاج تطلع من الداخل ، من العتمة»[٨٤] .

ويتحدث بول شاوول في أطروحته عن «لن» أنسي الحاج ، عن المجانية في صور الشاعر ، ويقارب رأي الحاج في شعر الخال وصوره ، بما فيه من توازن بين اللاوعي والاتزان فيقول : «هذه المجانية المتأتية من ممارسة الكتابة الآلية عند أنسي الحاج تضعف بضعف استخدامه للكتابة الآلية : فأنسي الحاج ، وقد تأثر بالسريالية ، لجأ إلى هذا النوع من الكتابة أحياناً ليتحرّر من النير الذهني ويغذي شعره بعناصر جديدة يوفرها له اللاوعي والتداعيات اللفظية التي كانت تشكل مثل هذه الصور . فلقصائده ــ وهو يؤمن بالقصيدة على عكس السريالية ــ بنية خاصة ووحدة عضوية»[٨٥] .

أما الصورة في شعر محمد الماغوط فهي «قوام التعبير الشعري ، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من المجموعة . وصوره بوجه عام حسية تلتقط مادتها من أشياء العالم ، حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحوّل إلى خمور ونساء وتراب»[٨٦] .

وإذا كانت الحسية في الصورة الشعرية سمة بارزة في الشعر الحديث فإن جابر عصفور يتحدث عن الحسية في رأي لحازم بالشعر : «إن الشعر لا يقدم العام إلا من خلال الخاص ، وأنه يعرض التجارب العامة من خلال معطيات حسية . بهذا المعنى يمكن أن نفهم حديث حازم عن ضرورة الحسية في التخييل ، إن المقولة النقدية التي ترى أن العام لا يمكن أن يتبدى إلا من خلال الخاص ، لا تفترق كثيراً عما يراه حازم من أن المعنوي أو المجرد لا يتمكن من أن يدخل مجال الشعر إلا من خلال الأمثلة المحسوسة»[٨٧] .

وإذا كانت لكل تيار من التيارات الأدبية اجتهاداته في بناء الصورة الشعرية وتطويرها ، فإن الصورة التي استفادت من كل التيارات والتي يمكن أن تتداخل في سياقها تيارات عدة ، نلاحظ حضورها المتفاوت في النص الشعري الواحد ، فإن معظم النقاد يقسمون الصورة الشعرية إلى ذهنية وحسية . ويسارع يوسف حامد جابر إلى توضيح ذلك بالقول : «لا بد من الإشارة إلى أنه لا يوجد في الفن عامة ، والشعر خاصة ، صورة ذهنية خالصة ، كما لا توجد صورة حسية خالصة أيضاً ، بسبب أن تشكيل الصورة ، كما

غيرها ، يخضع لعلاقة جدلية بين الحسي والذهني (. . .) ونستطيع من خلال التفاعل بينهما أن ندرك غلبة أحدهما على الآخر ، وأن نقف على حقيقة الصورة بفعاليتها التي تقوم عليها من كونها فعالية مؤسسة على علائق متعددة»[٨٨] .

ويضيف الكاتب جابر نوعاً ثالثاً من الصور هو «الصورة المركبة» وهي «الصورة الغنية التي تمتد ، فيما تحمله إلى أكثر من اتجاه ، وتقوم خصوصيتها ، ليس على احتمالاتها المطروحة ، وإنما على تعدّد الصور أيضاً»[٨٩] .

أما ج .م . موري (J. M. Mauri) فيرى أن الصورة «قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية»[٩٠] .

عناصر الصورة

أما عناصر الصورة فتحددها د . يمنى العيد «بالتشبيه والاستعارة واختيار المفردات ، والإيقاع في التركيب ، وهي عناصر قد تتداخل بهذه النسبة أو تلك في بناء الصورة»[٩١] . وتستشهد بقول لإيفون بلافال يقول فيه «يبقى أن التشبيه والاستعارة واختيار المفردات والايقاع ، جميعها تلتمس إقامة الصورة»[٩٢] .

أما صلاح فضل فيقسم العملية التصويرية إلى ثلاث مراتب : «أولاها هي الصور المعتمدة على الحس وعلاقاته ، وثانيتها الاستعارة التي تتم على مستوى اللغة ودلالتها ، وثالث مرتبة هي التي تؤدي إلى تكوين الصورة الذهنية المتعلقة وهي الرمز . فإن كانت هناك صعوبات تعترض طريق الباحث أحياناً لتحديد الفوارق بين هذه المراتب فإن تحليلها العملي المستخلص من النصوص الأدبية وتصنيفها في نظم متماسكة والبحث عن وظائفها وبواعثها هو الضمان الوحيد لتقدم الدراسات الأسلوبية وإفادتها من مقولات البلاغة القديمة وحصاد علم اللغة الحديث»[٩٣] .

التشبية

وبالنسبة إلى التشبيه فإن كثيرين لا يدخلونه في إطار الصورة كعنصر من عناصرها ، في حين يدخله آخرون مشروطاً ، ويعتبره نقاد ركناً من أركان الصورة الشعرية ، فأدونيس

مثلاً يرفض الجمع بين التشبيه والصورة بقوله : «يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة ، حتى ليندر ، بين قراء الشعر الجديد وناقديه مَن يميزون تمييزاً صحيحاً بينهما .

«التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين ، إنه يبقي على الجسد الممدود فيما بين الأشياء ، فهو لذلك ابتعاد عن العالم . أما الصورة فتهدم هذا الجسر ، لأنها توحد فيما بين الأشياء ، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم ، تتيح امتلاكه»(٩٤) .

ويجعل صلاح فضل التشبيه صورة «إذا عبّر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء . ويبدو أن تشبيه شيء عقلي مجرد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة مهما كان نافذاً ولماحاً ؛ كما يبدو أن التشبيه البليغ الذي لا يرد فيه وجه الشبه ولا الأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى . وذلك لأن التشبيه الذي يرد فيه وجه الشبه أو الأداة يكاد يكون لوناً من المقارنة بين شيئين واقعيين لا تؤدي إلى استحضارهما مجسدين في خيال المتكلم أو السامع»(٩٥) .

وفي المقارنة بين التشبيه والصورة يقول د .ساسين عساف : «التشبيه لا يمتلك الأشياء . إن له القدرة على تفكيكها للوقوع على أواصر القربى بينها . لا يمثل ذوبان الخارج في الداخل . فأشياء الوجود المتعالقة عن طريق التشبيه تحافظ على خصوصياتها»(٩٦) .

الاستعارة

ويشدد كمال أبو ديب على أهمية الدور الذي تلعبه الاستعارة في الصورة الشعرية فيقول : «لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية إلى درجة أن اتجاهات نقدية متعددة تربط وجودياً بين الشعر والاستعارة . ويتحقق مثل هذا الربط حتى في الدراسات الحديثة النابعة من اللسانيات (. . .) ويبن أبرز من أسهموا في تأسيس هذا الربط الوجودي بين الشعرية والاستعارة ، على أساس لغوي صرف ، رومان ياكبسن ، الذي ميّز بين علاقتين في عملية الخلق الفني هما الاستعارة والكناية ، رابطاً بين الاستعارة والشعر وبين الكناية والنثر ، دون أن يحصر أياً منهما حصراً مطلقاً بأحد هذين النمطين من الإنتاج الفني»(٩٧) .

ويحدد صلاح فضل الاستعارة من حيث مصادرها الأدبية بقوله : «فالأوساط

الاجتماعية للكاتب والظروف المحيطة به وأنشطته الإنسانية المختلفة والمناظر الطبيعية التي يشاهدها وجملة خبراته وتجاربه كل ذلك يمده أيضاً بصور غالباً ما تترجم إلى شكل محدد من المقارنات أو تتجلى في استعارات حية أصيلة إلى جانب الاستعارات التراثية الأدبية»(٩٨) .

وفي معرض دفاعه عن أبي تمام وإظهار «حداثته» الشعرية يذكّر أدونيس بأهمية الشاعر من خلال الاستعارات البعيدة التي كان يستخدمها وكانت مرفوضة من قبل العقلية المعاصرة له : «تكثر في كتب النقد التي تهاجم أبا تمام ، خصوصاً في الموازنة ، عبارات مثل [شعره لا يشبه أشعار الأول ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة] و[عدل في شعره عن مذاهب العرب . . . إلى الاستعارات البعيدة المخرجة الكلام الى الخطأ أو الإحالة]»(٩٩) .

العديد من نقاد الشعر اعتبروا الاستعارة عنصراً أساسياً في الصورة الشعرية ، لما تقدمه من دينامية وحيوية في التعبير التصويري ، وفي البنية النصية . «وفي تقويم لكل من التشبيه والاستعارة كصورتين يولدهما الخيال ، يرى ريتشاردز أن الاستعارة تبقى الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر ، أشياء متباعدة ومختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك بدافع التأثير في المواقف والبواعث ، كما يرى أن الاستعارة من حيث هي صورة ، هي مبدأ الوجود الشامل للغة إنها هي التي تعطي انطباعات جديدة للأشياء وتجعلها تستحم في مناخ جديد»(١٠٠) . ويتابع ريتشاردز مؤكداً أن الإستعارة «سمة العبقرية ولا يمكن تعلّمها»(١٠١) .

«ويذكر الناقد الفرنسي مارسيل ريمون (Marcel Raymond) أن بودلير قد رأى في الصورة التي توفرها الاستعارة حقلاً غنياً ومسرحاً للخلق والكشف ، وأن مالارميه قد رأى فيها قدرات مطلقة لا تحصر ، وأن بروست (M. Proust) رأى أنها وحدها تمنح اللغة معنى اللانهائي . هكذا تصدر الاستعارة من الجمع بين حقيقتين متباعدتين لتظهرهما كوحدة»(١٠٢) .

وإذا كان التشبيه والإستعارة عنصرين أساسيين في تركيب الصورة الشعرية ، فإن البعض يدخل الكتابة كعنصر ثالث لهما : «وبرزت الكتابة كتعبير تصويري إيحائي ،

وارتقت بمنظور بعض النقاد على كل من التشبيه والاستعارة» . ويقول جبرا إبراهيم جبرا : «تقع الكتابة في قصائد شعرائنا بين طرفي الصورة والرمز ، أي أن الكناية أصبحت هدفاً للصورة وإحدى وسائلها في آن واحد»(١٠٣) .

الرمز

وإذا كان التشبيه والاستعارة مقيدين بين حدي الأول (المشبّه والمشبّه به) وحدي الثانية (المستعار منه والمستعار له) ، فإن الرمز يبدو أكثر حرية ، فهو قد يتداخل مع العنصرين الأولين في الصورة وقد يستقل عنهما ليربط بين حدّين ، مرة ، وبين أكثر ، مرات أخرى . ولأهميته استُخدم الرمز في الكثير من العلوم ــ كما الصورة ــ وكذلك استخدم ــ كما الصورة أيضاً ــ في تسمية مدرسة شعرية كان لها اتساعها الأكبر من الصورية و«الرمز هو أهم وسائط بناء القصيدة الحديثة ، يحقق لها وحدتها وعضويتها واتساعها وعمقها وحيويتها وحركيتها ، خصوصاً الرمز الأسطوري ، كون الأسطورة تتألف من مجموعة رموز ومن العناصر الأولى المكوّنة للكون»(١٠٤) .

ويقول عز الدين إسماعيل : «إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة . الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة ، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايا والنكات وكل المأثور الشعبي»(١٠٥) .

الرمز والأسطورة

وإذا كانت الأسطورة تشكل عنصراً من عناصر الصورة الشعرية «فقد ارتبط استخدامها عندنا بمبررات حضارية قومية وتراثية وفنية لكنها لم تستخدم كتقنية شعرية إلا مؤخراً في مطلع الخمسينات مع الحركة التموزية حيث حوّل شعراء هذه الحركة الأسطورة إلى رمز وكثيراً ما حوّلوا الرمز إلى أسطورة»(١٠٦) .

وإذا كان بدر شاكر السياب وخليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا ونذير العظمة من أهم التموزيين في الشعر العربي الحديث فإن حضور تي .أس . إليوت كان له الأثر البارز في تحريك هذه الظاهرة في كتاباتهم ، وخصوصاً بدر شاكر السياب ،

لكن كتابات التموزيين تحركت في اتجاه رؤى حضارية وقومية وإيديولوجية في شعرنا العربي الحديث ويبدو أن انتشار الحركة التموزية بين الشعراء العرب تزامن وانفجار الحركة الشعرية العربية في نهاية الخمسينيات . ويرى كمال خير بك «أن شعراء تجمع «شعر» هم الذين جسّدوا هذا النزوع إلى «صورية» حديثة تقطع صلاتها بالإستعارة التقليدية لتختلق أسساً جديدة للتعبير الشعري ، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل ، كلياً محل المعايير المعتادة للغة»(١٠٧) . ويتابع الكاتب قوله : «ومع أن أعمال شعراء راسخين كالسياب وأدونيس وخليل حاوي ، قد تطورت ، من قبل ، في هذا الاتجاه ، ففي قصائد محمد الماغوط تم الانعطاف الأهم والأكثر حسماً في التطور «الصوري» للشعر العربي الطليعي . وبدءاً من هذا الانعطاف أخذت الصورة ذات الانزياح المرتفع بل الأقصى أحياناً ، تبرز في إنتاج شعراء الحركة . . بل تصبح مفتاح التعبير الشعري وعنصره الأساسي»(١٠٨) .

«فالصورة قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط» ، كما أسلفنا القول (الهامش ٨٦) .

ويشكل عام فإن صور محمد الماغوط تقترب من السهولة ، وهي قلما تغرق في الغموض والانزياح البعيد ، وتبقى استعاراته قليلة البعد . وتقدم الصورة نفسها لديه «كخيط جامع ولكن متقطع تبدو ظهوراته المتعددة شبيهة بالومضات المبعثرة في القصيدة»(١٠٩) .

ويرى جبرا إبراهيم جبرا في الشعر الحديث «ملاحة» في بحر الظلمات الهدف منها اكتشاف «أميركا جديدة» . «بتعابير أخرى إن الأمَر بات يتعلق بخفض متعاظم لعلائق التفهم العقلاني ، وزيادة متعاظمة هي الأخرى للمسافة المنطقية ، مع مراجع تمكن من اختزال هذه المسافة على مستوى الفهم ، أي مراجع تسهل «ترجمته إلى لغة عملية» كما يعبّر أندريه بروتون» (A.Preton)(١١٠) . و«ترجمة غموض الشاعر» كما تحددها خالدة سعيد(١١١) .

غموض الصورة

وفي تحليله لعدد من قصائد الماغوط وأدونيس وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج ، يقول كمال خير بك : «بديهي أن درجة الانزياح الاستعاري في هذه الحركة الصاعدة صوب

الصورة الاعتباطية أو «المجانية» كانت تختلف بين شاعر وآخر ، أو حتى بين قصيدة وأخرى للشاعر ذاته . غير أن ما نتوقف إزاءه الآن من هذا النوع هو السياق الذي يمتد بين الشفافية الدالة أو الملهمة وبين العتمة التي تبدأ فيما وراء «عتبة الفهم» التي يتحدث عنها كوهن : هذه العتمة التي فيما كانت ترفعنا إلى موقع الخلاق أو النفسي ـ اللغوي ، فإنها كانت تتميز بـ«فوضى التأثير» على مستوى الجمهور المتوسط الثقافة في الأقل»(١١٢) .

وتكثر آراء أدونيس التي تطالب الجمهور بالارتقاء إلى مستوى فهم النص الشعري ، وتوسيع مساحة النخبة من قراء الشعر ، بل كثيراً ما يدعو إلى التفاعل مع لعبة «الالتباس الجميل» في الصور التي يقدمها .

ويفرّق النقاد بين الغموض والتعقيد ، أو الغموض والتعتيم . فهناك نصوص تشف إلى دلالاتها ، ويستطيع القارئ الملم بشيء من المشاركة في إضاءة النص وفك رموزه ، وهناك نصوص أخرى تدخل في التعمية والفوضى المقصودة ، «فالجمهور ليس مؤلفاً كله من مفسرين . وثمة نقطة حرجة للإنزياح ، أو عتبة للفهم الواضح ، تختلف ولا شك باختلاف القراء ، لكن يمكن أن نعزي إليها حدوداً متوسطة ، تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلغة دالة»(١١٣) .

وتختلف الصورة في شعر أدونيس أو شوقي أبي شقرا مثلاً بين مرحلة وأخرى ، بين البدايات التي سبقت معرفتهم بقصيدة النثر ، ثم التزام المفاهيم التي رافقتها أو رافقت توسيع الأفق المعرفي للشعر الحديث . وقد كانت الرموز الأسطورية أو الاتجاهات التموزية تزيد في تعقيد النص الشعري بالنسبة إلى القارئ الذي يصبح عليه أن يكون على معرفة بالأساطير القديمة اليونانية والفينيقية والعربية . . . ويصبح عليه معرفة الفلسفات العامة والخاصة ، ليستطيع أحياناً متابعة فهم النص الشعري المغلق والولوج في رؤيا الشاعر المركبة ، وتحقيق صلته بالدلالة .

وترى خالدة السعيد أن أنسي الحاج «استبعد الصورة الساكنة التي تعرض شكلاً أو تكشف عن علاقة شكلية أو برانية ، أعني الصورة التي تقابل اللوحة»(١١٤) ، في حين أن أدونيس كان يشدد على بناء علاقات اللوحة التشكيلية في القصيدة ، أي علاقات الوحدة العضوية .

٣ـ لغة قصيدة النثر

إذا كانت قصيدة النثر شكلت تمرداً على السياق الخارجي للشعر ، فإن شعراء مجلة «شعر» قدموا تجارب في انتهاك اللغة الشعرية على مستويات عدة ، وتحويل لغة القصيدة على مستوى المفردة والعبارة ، وبذلوا جهداً في اتجاه تحدي الأعراف اللغوية في القصيدة التقليدية ، وكسر المنطق اللغوي ، نحو ابتكار لغة جديدة وصور ودلالات مبتدعة ، وصولاً إلى إدخال اللغة المحكية واستقبال قصائد بهذه اللغة في «شعر» وفتح النصوص على فوضى .

وجاء تفسير هذه الفوضى على وجوه متباينة بين رواد مجلة «شعر» فيوسف الخال رأى «أن الفوضى التحريرية العارفة حال طبيعية في مرحلة الانتقال من الجمود والتحجر إلى اليقظة والنهوض . وإذاً ، يجب ألا تخيفنا ، بقدر ما يخيفنا النظام القاصر العقيم ، فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة ، أما من النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت»(١١٥) .

أما أنسي الحاج فكان أكثر حدة في تعاطيه مع التراث اللغوي والشعري بقوله : «إن الشعراء المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والرجعي المعاصر ، وأنهم شاهدوا حياة مختلفة مستقلة تتطلب شعراً عربياً من نوع آخر»(١١٦) .

وربما كان للشابي موقف مماثل ، لكنه قدمه بأسلوب مختلف حين قال : «لا أزعم أنه (الأدب العربي القديم) لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها ولكنني أقول إنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا ورغائبنا في هذه الحياة . . .»(١١٧) .

أما أدونيس فيشدد على مبدأ تبديل العلاقات المألوفة بين المفردات ويحدد أسلوبه في تحديث اللغة الشعرية بالقول : «أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها ، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي ، ثم أبدل علاقاتها بجاراتها ، ثالثاً أغيّر النسق الموضوعة فيه ، وهكذا أبتكر لغة جديدة»(١١٨) .

لكن أدونيس يخالف زملاءه في تحديد علاقة الشعر الحديث بالشعر القديم ، فيرى في تمرد أبي تمام (توفي نحو ٨٤٦) وأبي نواس (توفي نحو ٨٠٥) «الجذور الغامضة لتمردنا الحديث»(١١٩) .

وفي علاقة الشعر الجديد بالتراث ، كان أدونيس يشدد دائماً على الاستفادة من مواد التراث وروحه في بنائه الجديد ، وكان ضد الإنقطاع أو الاستغلال الذي دعا إليه آخرون . فالعلاقة بالتراث ليست تكراراً للأنماط القديمة ، بل اتصال بكل ما أثبت استمراريته وتوهجه وحياته .

الكلام على لغة قصيدة النثر أو لغة القصيدة الجديدة يأخذنا دائماً إلى مجازية اللغة التي تنحو بها في اتجاه الشعر ، في اتجاه افتراقها عن لغة النثر ، أي إلى تحديد عناصر هذا الاختراق أو التحوّل ، فقد اعتبر أدونيس أن المجاز هو الذي يحول اللغة ويغنيها ويفصل بين الشعر والنثر فيها : «لأن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة ، ويضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية ، وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة . . وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة ، يعني أننا نقدم عالماً غير عادي ، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلواً ، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري ، وما هو غير شعري»[١٢٠] .

ويستعين نبيل أيوب بتحليل كوهين (Cohen) وهمسلف (Hamselxe) وسوسير (Saussure) حول تكوين الكلمة من دال ومدلول ، وبتمييز همسلف بين الشكل والمادة ، فالشكل هو مجموعة العلاقات المنعقدة في كل عنصر داخل النظام ، ومجموعة العلاقات هذه هي التي تسمح لعنصر ما أن يقوم بوظيفته اللغوية[١٢١] . «لذا فإن الاختلاف الصوتي أو توافقه لا يؤدي بالضرورة إلى اختلاف الدلالة أو توافقها ، من هنا القول بأن مادة المحتوى هي الحقيقة التجريدية في حين أن الشكل هو الحقيقة معبراً عنها باللفظ ، وازاء عملية التمييز هذه بين الشكل والمادة (مادة المحتوى) كان من الممكن تمييز الكتابة الشعرية من الكتابة النثرية»[١٢٢] .

وإذا كان الشكل يتمثل بمجموع العلاقات ، فإن ذلك يعني بكل بساطة أن الشعرية أو اللغة الشعرية تتأتى من عملية التركيب وترتيب الكلام أو تنظيمه واستخدامه ، ويهتم مناصرو قصيدة النثر بالتركيز على اللغة الشعرية كعنصر اختلاف بين الشعر والنثر ، لسبب واضح هو أن توكيد هذا العنصر وإعطاءه الدور الحاسم في تمييز اللغة النثرية والشعرية يضعف من أهمية الوزن والقافية والمفاهيم الأخرى للشعرية حسب مفاهيم

سابقة ، ويضعنا أمام انتفاضة اللغة الجديدة في الشعر الحديث ، أو اللغة المتجددة غير العادية .

يقول أدونيس : «إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة ، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح ، فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله . إن الأثر الشعري الحديث مخاطرة : مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الإنسانية للتعبير عنهما . ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه ، هو أحد مواضيع الشعر الحديث . يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة ، يصبح ثورة ضد اللغة»[١٢٣] .

وما ينبغي التذكير به هنا أن عبد القاهر الجرجاني (توفي نحو ١٠٧٨) كان قد ميّز بين اللفظ كمادة والمعنى كتركيب أو شكل في قوله : «فلو كانت الكلمة إذا حسنت ، حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حالها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً»[١٢٤] . وقال : « . . . والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[١٢٥] .

بعد هذا القول «فهل يضيف تشارلتون (Charlton) جديداً في حديثه الطويل عن الألفاظ حين يرى أن السحر والفتنة فيها ليست من خصائصها منفردة ، وأنها في المعجم جثث هوامد ، وهياكل جامدة ، ورموز لأفكار ، فإذا سلكت في الكلام تصبح جزءاً حياً في مجرى الحياة أو قطعة منها يكسوها اللحم ، وتجري فيها الدماء ، وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تحركها في الأذهان وتثيرها في القلوب؟ وحسب ناقدنا القديم أيضاً أنه سبق ريتشاردز الذي يرى أن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقتها بما يجاورها من ألفاظ (. . .) وهكذا فطن عبد القاهر إلى منهج لغوي في دلالات الألفاظ لا يختلف عنه المنهج الغربي الحديث الذي يرى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هي مجموعة من العلاقات بين الوحدات التعبيرية ، والذي كان العالم السويسري فردناند دي سوسير من أبرز رواده[١٢٦] .

ولما اعترف كروتشه بتطابق اصطلاح الشكل والمضمون[١٢٧] ، وأكد فاليري على الشكل «بحيث يختفي المضمون ، نظرياً على الأقل» . وقال مالارميه : «إن المضمون ما هو إلا شكل غير صاف ، أي أنه شكل مختلط»[١٢٨] ، ولما ردّد إليوت «أن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول إنهما مختلفان» ، وردد رتشاردز : «إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سر الأسلوب الأكبر في الشعر» ، وإن كان «يقول ذلك من أجل أن ينكر إمكانية وجود قيم صوتية أو تأثيرات وزنية بمعزل عن المعنى»[١٢٩] ، «ويدافع هربرت ريد عن الشكل العضوي»[١٣٠] ، فإن الشكلانيين الروس توسعوا في تناول الموضوع ، إذ «غدا الشكل لديهم شعاراً بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكوّن العمل الفني . وكان هؤلاء يتناولون الموضوع في سياق هذا التمرد ضد النقد الإيديولوجي السائد من حولهم ، وضد فكرة «الشكل» بوصفه إناء يصب فيه المحتوى الجاهز . ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم ، عن الوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى ، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يعبّر عنها بواسطتها»[١٣١] .

ذهبنا في الكلام على علاقة الشكل والمضمون إلى النقد القديم والنقد الحديث لنضع نظرية قصيدة النثر من حيث لغتها في إطارها التاريخي ، إذ شكّل تمرد شعراء مجلة «شعر» على الشكل التقليدي موقفاً أثار نقاشات واسعة حول نجاح القصيدة الجديدة وفشلها ، «وقد طرحت مسألة بنية القصيدة في بيان يوسف الخال ، وظلت هذه المسألة منذ تأسيس التجمع محوراً لجميع الكتابات والتعليقات التي طرحها نقاد الحركة أو شعراؤها ، إذ إن تأثرهم بالتصورات الشعرية في الغرب كان يدفعهم إلى مهاجمة العالم غير المترابط للقصيدة الكلاسيكية الرومنطيقية»[١٣٢] .

وبخصوص هذه المسألة التي كانت موقع خلاف أيضاً بين أعضاء تجمع «شعر» ، رأى كمال خير بك حداً أدنى من الاتفاق يمكن إيجازه بهذه العبارات لأدونيس : «إن شكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية ؛ هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها (. . .) لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية . فاللوحة هي ، قبل كل شيء ، شكل ما ، وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في الكل .

للقصيدة بهذا المعنى نوع من الغائية الداخلية . هنا يتوحد ، في الشعر الحديث ، الشكل والمضمون توحداً جوهرياً»[١٣٣] .

وحلّل الشكلانيون الروس لغة الشعر فوصلت جماعتهم في براغ إلى «تسمية مذهبها بالبنيوية عوضاً عن الشكلية لأنها شعرت أن اصطلاح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يشير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيراً عن كلية العمل الفني ولا تثقله الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل»[١٣٤] .

ويتابع رينيه ويليك كلامه على لغة الشعر لدى الشكلانيين الروس «باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمّد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضده»[١٣٥] .

هذا «التشويه» أتى من خلال مقارنة لغة الشعر بلغة النثر ، «فقد استنتج كل من فاليري وبرونو (Brunot) وكوهين أن الإنحراف الأسلوبي هو ما يميّز اللغة الشعرية من اللغة النثرية»[١٣٦] .

وفي هذا المجال أيضاً ميّز أدونيس الشعر من النثر بقوله : «إن طريقة استعمال اللغة مقياس أساسي مباشر ، في التمييز بين الشعر والنثر ، فحيث تحيد عن طريقها العادية في التعبير والدلالة ، وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً»[١٣٧] .

إن إحادة اللغة أو إزاحتها عن طريقها العادي هي التي تؤدي معنى الخلخلة والتفكيك للنظام القديم والتمرد على الأشكال التقليدية وانتهاك «المقدسات» اللغوية . وهذا ما ينتج نسقاً جديداً ومجموعة جديدة من العلاقات التي يصوغها الشاعر . وقد وجد يوسف حامد جابر في كتابه «قضايا الإبداع في قصيدة النثر» ثلاثة قواسم مشتركة تجمع بين السياقات والصياغات الشعرية المختلفة في تجارب قصيدة النثر وهي : التكثيف ، التوتر ، الشفوية[١٣٨] . وقد سماها أنسي الحاج : الإيجاز ، التوهج ، والمجانية[١٣٩] .

وإذا كانت التجارب السابقة على قصيدة النثر اعتمدت التخلي عن تفخيم المفردات وعدم الاكتراث إلى نبل الكلمات وقداستها . «فالشعراء الذين يسعون إلى إنهاك العبارة

الشعرية ، بتفكيكها إلى مقاطع انفجارية عصية على القبض ، أو «بإغراقها» في النص ، ساهموا هم أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تبسيط بناء الجملة التقليدية ، و«تنقيته» من الرواسب السطحية أو «الزخارف» المفروضة . وإذا كانت هذه الظاهرة تشكّل مفارقة ، فلأن عدداً من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية ، بل من نثر الجملة الصحفية ، ليس فقط من حيث المفردات ، وإنما أيضاً من حيث البنية المنطقية والأسلوبية»(١٤٠) .

إن التفكيك الذي ينفذه شعراء قصيدة النثر يقع بشكل أساسي على الألفاظ ، أي على الشق الأول من الكلمة وهو الدال ، ليدخله في الحيز العام للكلام وفي مستواه الإجتماعي «فإذا كان الشاعر الكلاسيكي يتطلع إلى لغة زمنية ، فوق ـ مجتمعية ، ومقدسة ، والشاعر الرومنطيقي يتعلق بلغة هروبية ، ضد ـ اجتماعية ، وسرية ، فإن الشاعر الحديث ، فيما يدخل في حقل اهتماماته كلاً من جوهر الوجود ومعناه ، إنما يستعيد المبحث الرمبوي عن لغة ـ ضدية ، وعن احتجاج اجتماعي ـــ وجودي ، لغة «أرضية» أو (تجديفية) ، هي لغة : الانتهاك»(١٤١) .

إن لغة الانتهاك أو «التخريب الحيوي المقدس»(١٤٢) ـ كما يعبِّر عنها أنسي الحاج ـ تبدو «لدى فئة من شعراء «المستوى» اقتراباً من النثر من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة ، وتبقى التجربة أو الموقف في «عصمتيهما» الفنية الصعبة»(١٤٣) .

ماذا نتج عن تبسيط الجملة أو تبسيط اللغة الشعرية بشكل عام لدى شعراء قصيدة النثر عندنا؟

للإجابة على هذا السؤال لا بد من الكلام على انتشار استخدام اللغة العامية التي أدت إلى نتائج سلبية في النهاية . «فإن تأثير التعبير الإليوتي (نسبة إلى إليوت) قد جاء ، ليلبي الحاجة إلى التغيير اللغوي ، عبر واحدة من خصائصه المعروفة ، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية . لكن إذا بدا أن هذه الظاهرة قد انتشرت في جانب كبير من الشعر الحديث ، فإنها لم تتجاوز ، مع ذلك ، حدود مغايرة أسلوبية تشكّل ، رغم كل شيء . خطوة في طريق الاقتراب من اللغة المحكية»(١٤٤) .

ولعل النزعة إلى إنزال اللغة الشعرية من أبراجها الكلاسيكية وتحويلها إلى لغة مبسطة

وواقعية بعيدة عن حلمية الرومنطيقيين وقريبة من اللغة العامة ولغة الحياة اليومية جعلت المسافة بين هذه اللغة واللغة المحكية قصيرة ، وجعل الظروف النظرية لإدخال اللغة المحكية مهيأة ، بل أوصل يوسف الخال في موقف ضدي من اللغة الفصحى .

ولعل استخدام يوسف الخال اللغة العامية في نقاشه لمجموعة ميشال طراد «دولاب»[١٤٥] كان حدثاً بارزاً في مجلة «شعر» ، التي بقيت عدا ذلك ، وعداً نشر بعض القصائد النثرية لصاحب المجموعة ولطلال حيدر محافظة على تفصيح لغتها . فأثار استخدام العامية أو نشر قصائد بالعامية في المجلة نقاشاً بين مبرّر ومناهض ، بل إن النقاش حول العامية والحرف كان أكثر اشتعالاً في مسألة اللغة البديلة من اللغة الكلاسيكية ، وإن الحل المتمثل باللغة المحكية كان طُرح من قبل المتطرفين ، وقد ترافق معه حل «المشكلة» الحرف . وكان عبد العزيز فهمي ، على سبيل المثال ، من مناصري النزعة التي كانت تدعو إلى تبني الأحرف اللاتينية في عملية تكييف تتناسب مع اللغة الكلاسيكية[١٤٦] .

وقد تبنى سعيد عقل عندنا الدعوة إلى استبدال الحرف العربي باللاتيني استئناساً بالتجربة التركية ، في الوقت الذي دعا فيه إلى استبدال العربية الفصحى باللغة المحكية وقد دعاها «اللغة اللبنانية» ونشر كتابه «يارا» العام ١٩٦١ بالأحرف اللاتينية واللهجة اللبنانية . ويفسّر كمال خير بك هذا الاتجاه ، من حيث أبعاده السياسية ، على الشكل التالي : «إن القوميين اللبنانيين (. . .) أصبحوا أكثر شراسة في اختيارهم للإستقلال ، على أثر الأحداث الدامية لعام ١٩٥٨ ، والتي طرحت الاختيار بين استقلال لبنان أو الانخراط في الوحدة المصرية السورية . وكان شعورهم بمحدودية معارضتهم ، وضعفها ، قد دفعهم إلى البحث عن مصادر قوة وحماية ، كان منها هذا التصعيد الحامي ، مجدداً ، لقضية «اللغة اللبنانية»[١٤٧] .

وإغراقاً في «لبننة» الحرف اللاتيني «حاول سعيد عقل في محاضراته في الجامعة اللبنانية أن يثبت أن الحروف اللاتينية ليست سوى صور محرّفة ، قليلاً ، عن الحروف الفينيقية»[١٤٨] . ولمّا يزل سعيد عقل يدافع عن أفكاره هذه وينشر بالحرف اللاتيني عن دار نشر أسّسها تحت اسم كتابه «يارا» (Yara) .

حمل العدد الأول من «شعر» (شتاء ١٩٥٧) ، إلى جانب قصيدة عمودية لبدوي

الجبل ، قصيدة عامية لميشال طراد . ثم تبعتها في العدد الرابع (خريف ١٩٥٧) مقالة يوسف الخال حول مجموعة طراد ، التي كشفت بوضوح اتجاه يوسف الخال ورغبته في تثبيت فكرة العامية ومناصرة رواد «اللغة اللبنانية» .

ويجهر يوسف الخال بموقفه بشكل واضح في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر العام ١٩٦١ بقوله : «إن العرب استنفدوا تقريباً إمكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجة التعبير الحي النابض ، عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا (. . .) وإنه سيأتي يوم ندرك فيه أن هذه اللغة المتطورة (اللغة المحكية) ، هي لغة الحاضر والمستقبل ، وإن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم»[١٤٩] .

وإذ يدعو يوسف الخال إلى حلول «اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى» ، من خلال «تعديلات في قواعد النحو» فإن يوسف الخال ـ حسب ما رأى كمال خير بك ـ «يبدو معتنقاً ، هنا ، أطروحة سعيد عقل ، بخصوص استخدام الحروف اللاتينية في كتابة اللغة المحكية»[١٥٠] .

ولم يكن من السهل أن يجهر مثقفون بما جهر به سعيد عقل ويوسف الخال ، من موقف مناهض للموقف القومي ، الذي كان في تلك الحقبة في حال مدّ واسعة ، إذ إن فكرة القومية اللبنانية كانت مواجهة من قبل القومية العربية ، ومن قبل القومية السورية التي كانت تحيط بانطلاقة «شعر» والتي كانت غالبية أعضاء تجمع «شعر» تعتنقها .

وطالما أن النقاش كان مفتوحاً ، فإن آراء أخرى كان لها أثرها في هذه المسألة فطرح جبرا إبراهيم جبرا حلاً وسطاً يتمثل بفكرة «إفصاح العامية» . وهذا يختلف عن الاقتراح الأول بطريقة التحويل وبالحفاظ على النحو والصيغ الإعرابية»[١٥١] .

وهاجمت نازك الملائكة ، بعد سنتين من التعاون مع «شعر» ، وفي نهاية العام ١٩٥٩ الذي خرجت خلاله من أجواء المجلة ، «مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاءً مبرماً (. . .) وأن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسؤول»[١٥٢] . وفي إشارة إلى تجمع «شعر» تتابع الملائكة «وإلاّ فما الذي جعلهم يسكتون سكوتاً متصلاً

على الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتد به؟»[١٥٣] .

أما أدونيس ، فإنه ـ حسب كمال خير بك ـ لم ينج هو الآخر من مرحلة تردد ؛ لقد تحاشى أن يطرق المسألة بصورة مباشرة في البدء ، ثم التقى ، فيما بعد ، مع موقف يوسف الخال بخصوص اللغة الدارجة ، معتبراً أن «اللغة ليست سوى التعبير الإجتماعي لحقبة معينة ، وبذا فهي قابلة للتعديل والتطور ، وكذلك للموت . وبالنتيجة فهو ينتهي إلى الإعلان عن قناعته بأن : «اللغة العربية مدعوة ، شئنا أم أبينا ، إلى أن تصبح ، بالتدريج ، لغة مجتمعنا ، وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى أفواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم (. . .) وهو يعتبر أن جمال اللغة في الشعر ينبع من نظام المفردات وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر ، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الإنفعال والتجربة»[١٥٤] .

ومن «التردد» إلى الموازنة ، فإن أدونيس المتمسك دائماً بروح التراث ، خصوصاً في المرحلة الثانية من مجلة «شعر» ، عاد ليشدّد على أهمية اللغة العربية ، بل بدأ يذهب بشعره ، بعيداً عن الحياة اليومية ، إلى لغة تقترب من الصوفية ومن الذاتية أيضاً إذ قال : «اللغة العربية شعرية بالدرجة الأولى أي شخصية إلى حد كبير[١٥٥] . وفي مكان آخر : «لغة المبدع تجيء من الأصل لا من التالي للأصل ، لا تجيء مما تراكم بل مما لم يتراكم بعد ، ولا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة ، إنما تنشأ رموزها وأبعادها معها»[١٥٦] .

وإذا كان واضحاً هنا أن أدونيس يتكلم على اللغة بوصفها تراكيب كلام ومجموعة علاقات وبوصفها صوراً وإيقاعات صوتية ، إلا أنه في كلامه هنا يكمل آراءه المتعلقة بالتزامه بروح التراث أولاً ، ويحدد لغة الإبداع أو لغة المبدع التي تنفصل ، ليس بألفاظها وإنما بتراكيبها عن الحياة الجديدة .

ويوضح عز الدين إسماعيل الفكرة بقوله : «كل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلاً جديداً يتناسب وواقع هذه الحياة ؛ حتى يكون للشعر دور فعّال في نفوس متلقيه . لم تعد عبارة مثل «يا حادي العيس» مثلاً تعني شيئاً بالنسبة للإنسان المعاصر»[١٥٧] .

ويدخل عز الدين إسماعيل في موضوع النقاش حول لغة الشعر ولغة الناس فيقول :

«ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم»[١٥٨].

وفي موازنته بين الفصحى والعامية، أو في تفسير لمعنى لغة الحياة والناس يحدد أدونيس موقفه بشكل واضح إذ يقول: «هناك لغة عربية واحدة تستعمل بطريقتين: طريقة تحافظ على حركات الإعراب، فيكون الكلام «فصيحا»، وطريقة تسقط هذه الحركات فيكون الكلام دارجاً. فالكلام الدارج عربي، ومن معجم اللسان العربي، وليس «لغة» أخرى»[١٥٩].

ويضع أدونيس موضوع الخلاف في خانة الخلاف السياسي ـ الإيديولوجي وهذا ما أكده كمال خير بك في أكثر من مكان في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» في إرجاعه مسألة «اللغة اللبنانية» ـ كما أسلفنا ـ إلى فكر «القومية اللبنانية» وهو يقول: «الكلام يكشف دائماً عن موقف إيديولوجي، على النقيض من اللغة التي هي واحدة، وغير «طبقية»، وليست في ذاتها «يمينية» أو «يسارية»، ولهذا فإن الخلاف حول «الفصحى»، و«الدارجة» هو، في جوهره، خلاف سياسي ـــ إيديولوجي، وليس خلافاً لغوياً. ومن هنا أميل إلى القول إن تقسيم الشعر أو الأدب إلى «فصيح» و«دارج» ليس تقسيماً فنياً، وإنما هو تقسيم سياسي ـــ إيديولوجي يحمل حكم قيمة، مسبقاً: الفصيح «ميت»! والدارج «حي»! أو العكس، وفقاً لوجهة النظر»[١٦٠].

ويؤكد أدونيس أهمية بعض النتاج بالكلام الدارج ممثلاً على نتاج ميشال طراد والأخوين رحباني وطلال حيدر. فالأفضلية ليست للفصحى أو العامية وإنما للفن[١٦١]. ويستشهد أدونيس بأمثلة من التاريخ في استخدام اللغة العامية، وبخاصة في الموشح والدوبيت، والكان كان، والقوما، والزجل.

إن المسافة التي قطعها يوسف الخال بين رأي إليوت بإدخال لغة الأحاديث والأمثال إلى القصيدة ورأي سعيد عقل في استعمال اللغة الحية اليومية، لم تكن لتلاقيَ استحسان أعضاء تجمع «شعر» أو حركتها، فكان يوسف الخال الأكثر تطرفاً في هذا المجال، وإن حاول الاقتراب مؤخراً، في مقابلة مع مجلة الكفاح العربي، من التقسيمات الحضارية لأنطون سعادة، واختصار اللهجات المحلية أو «اللغات» العربية «الدارجة» إلى أربع، إذ

قال : «إن العربية الأم تطورت وتفرعت إلى لغات عدة مثلها في ذلك مثل اللغة اللاتينية . نحن لدينا أربع «لغات عربية» تفرعت عن اللغة الأم ، وذلك بحسب البيئة الجغرافية والثقافية التي يتألف منها الوطن العربي ، لدينا : لغة المشرق العربي ، لغة الجزيرة العربية ، لغة وادي النيل ولغة المغرب . هذه الوحدات اللغوية الأربع تتصف كل واحدة منها بتراث خاص واستطراداً بلغة خاصة ضمن المجموعة العربية العامة»(١٦٢) .

ويوضح نذير العظمة أحد أعضاء تجمع «شعر» اعتراضه على يوسف الخال ، وعدم لزوم ما قاله للآخرين في التجمع فهو يحدد المشكلة على الوجه التالي : «مجلة شعر ليست مدرسة بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . كانت حركة جمعت فيها مواهب وخبرات متنوعة وهذا سر أهميتها ، ليس بالضرورة أن يطابق شاعر شاعراً آخر ، وما يقول به واحد منا لم يكن يلزم الآخر بالضرورة . ولأصحح هنا أن العامية أو المحكية لم تكن مطروحة في هذه الحركة حتى ذهابي إلى الغرب عام ١٩٦٢»(١٦٣) .

وهذه خزامى صبري (خالدة السعيد) تقول عن يوسف الخال في مقالة لها عن «البئر المهجورة» : «فمع أنه لم يتخلَّ عن الوزن وعن بعض القافية أحياناً إلا أنه في عودته إلى الأشكال البسيطة وتخليه عن الزخرف ابتكر صنعة جديدة حاول فيها الاقتراب من النثر»(١٦٤) وتكلمت سلباً عن هذه الصنعة . وما يجدر ذكره هنا ، أن يوسف الخال ، وأثناء كلامه على اللغة الدارجة ، وإدانته الصريحة للفصحى ، كان يكتب في المجلة قصائد وزن ، ولم يكن ليوالف نظريته في كتابة النص مع تجربته الإبداعية . وربما لا يكون هناك علاقة مباشرة بين العامية وشكل القصيدة الخارجي ، إلا أن اتصالاً واضحاً كان يربط الدعوتين لدى الخال ، فالدعوة إلى التبسيطية كانت تمثل تحرراً من اللغة الكلاسيكية المفخمة ، وتمثل هدماً للبنية اللغوية القديمة ، وهدماً لقداستها وانقلاباً على قاموسها الواسع . وبشكل أوضح ، فإن «ثورته» كانت تتجه إلى الشمول : اللغة ، شكل القصيدة والصفة القومية للشعر . وهو في تصريحاته وإن كان «خجولاً» مرة ، و«جريئاً» مرة أخرى ، فإن هدفه من اللغة الدارجة ، ورغم تحديداته المتباينة بين التبسيط واللغة الحية اليومية ، وبين أنها «مدعوة لأن تستوعب جميع القاموس العربي»(١٦٥) ، ضرب وحدة اللغة القومية .

إن دعوة يوسف الخال الواضحة ، كانت في بيانه الذي أعلن فيه توقف مجلة «شعر» في افتتاحية العدد الأخير (قبل تجديد الإصدار مرة ثانية) العام ١٩٦٤ والتي أعلن فيها «اصطدام الحركة بجدار اللغة : فإما أن تخترقه أو تقع صريعة أمامه ، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية ، بما في ذلك التوشيح الأندلسي»[١٦٦] . وكان إعلان التوقف بهذا المعنى تعبيراً عن عجز الحركة في تحقيق أهدافها ، أي «اختراق الجدار» .

ويتكلم يوسف الخال باسم «الحركة» فيقول : «كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة ، بالتلاعب بتفعيلاتها ، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق ، بل إن الاستغناء عن هذه الأوزان جملة ، باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي ، يحرّر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله . غير أن هذه الخطوة لم تحقق من الغاية إلا بعضها»[١٦٧] .

وهنا نتوقف مع يوسف الخال في بيانه الشهير أمام سبب آخر غير «جدار اللغة» ، أو أمام فشل آخر يتعلق ببنية القصيدة العامة . ومن الذي فشل هنا بشكل فعلي الشعر؟ الشعراء؟ أم الشاعر نفسه صاحب المجلة؟ هل فشل «مشروع» الحركة أم أن الخلافات التي دبّت بين أعضائها كانت سبباً في هذا التعثر؟ ثم هل شكّل خروج أدونيس من المجلة قبل عام من توقفها تراجعاً لمصداقية ما كان يمثله فيها من «ضمير» عرويتها؟

عصام محفوظ يؤكد ـ في العدد المزدوج الذي سبق عدد التوقف ـ وجود «أزمة شعرية عابرة» وهو يعتبرها أزمة طبيعية ، ترافق كل فتح شعري حاد ، وسريع وغير متوقع»[١٦٨] .

ويوضح محفوظ أكثر سبب الأزمة فيتساءل في مقالته ، أو في «بيانه» : «تعبنا نحن؟» فيجيب : «ما تعب فينا هو تطرفنا في التحدي بقدر ما تعب وخف التحريض في الطرف الآخر . . . منا مَن يئس ، على صعيد المجلة ، ومنا مَن بلغ يأسه حد التخلي ، ولكن المجلة ظلت سبع سنوات ، وستظل تجسيداً لهذا الجرح الفاغر فمه الذي فتحناه بيننا وبين عالمنا»[١٦٩] .

نفهم من هذا الكلام اعتراضاً على التطرف أولاً ، وتعليل توقف المجلة باليأس ، لا بالتخلي عن المشروع ، ولا بجدار اللغة ثانياً ، وهو يبقي الأزمة مفتوحة على أمل استكمال

«المشروع» ثالثاً. ويلتقي في تفاؤله بما أطلقه يوسف الخال نفسه في بيانه عندما قال: «تنهي مجلة شعر السنوات الثماني الأولى من حياتنا بالتوقف عن الصدور، لكننا سنظل نعنى بالتجارب الشعرية الجديدة، مستمرين في تحمّل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر العربي إليه».

وطرح أنسي الحاج المشكلة قبل عددين من بيان يوسف الخال، طارحاً أسئلته حول الأزمة: أيكون أنها، عشية نهاية عقدها الأول، تنهض بعملية تصفية ذاتية من مسافة الزمن والتجربة معاً؟ أصحيح أن ما ظنناه الكثير هو أقل القليل؟ وأن بيننا مَن فسدوا، في وقت قصير وفي عز المعركة، وصاروا أصناماً؟»(١٧٠).

ويتابع أنسي الحاج «أسئلته المميتة» مشيراً إلى أن الأزمة قبل كل شيء هي أزمة الأجواء النهضوية المحيطة، أزمة النهضة العربية وروادها. «فكل يوم من أيام رحلتنا الرتيبة والهائجة نسأل أنفسنا سؤالاً مميتاً واحداً على الأقل. هل من المفاجأة في شيء أن نسأل الآن عن حالة ما نسميه «نهضة الشعر العربي الحديث»؟ هل أخذت هذه «النهضة» تتعثر؟ هل تمر بضائقة؟ هل جف إبداع روادها وهي في بوادرها الأولى؟ هل استنفدت حركتها زخم دفعتها الأولى)؟»(١٧١).

يطرح أنسي الحاج أسئلة بعيدة عن «جدار اللغة»، فهو يذهب إلى مسألة أوسع، فيطال في أسئلته نهضة الشعر العربي الحديث، يطرح سؤاله عن الشعر برمته، من دون أن ينسى أزمة الشعراء واستنفاد الحركة والزخم. وهو كالآخرين يذكّر بالخلاف القائم متهماً بعض رفاق الدرب «بالأصنام» ومشيراً أنهم «فسدوا» من دون أن يذكر سبب فسادهم، ومعروف خلاف أنسي الحاج مع أدونيس وآخرين مرّوا في تجمع «شعر». وإذا كان أنسي الحاج يلتقي ومن تكلموا على الأزمة من زملائه في الإشارة إلى الخلافات الداخلية في التجمع، فهو يلتقي معهم أيضاً في فتح التجربة على أفق تفاؤلي عندما يسأل: «هل استنفدت حركتها زخم دفعتها الأولى؟». كأنما يضعنا أمام احتمال انطلاقة جديدة.

كانت اللغة التي وقف عند جدارها يوسف الخال عنصر خلاف بينه وبين أدونيس الذي يرد على «أزمة اللغة» في الشعر ويجعل نفسه في مكان مختلف عن الآخرين بقوله: «من جهتي، لم أكن أستطيع، فيما أرى انهيار العالم حولي، وانهيار اللغة التي

تعبّر عنه ، إلا أن أكتب وكأنني أسكن في نبض اللغة العربية ، وقد رُد لجسدها بهاؤه الأصلي . هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانهيار . ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسّست لثقافتنا»[١٧٢] .

لا يرفض أدونيس هنا مادة البيان المتمثلة «بجدار اللغة» ، أو يرفض أن يكون الحل باستخدام اللغة الدارجة للخلاص من ازدواجية بين «ما نكتب وبين ما نتكلم» وحسب ، إنما يتهم يوسف الخال بالمساهمة ، من خلال طرح اللغة الدارجة ، في ذلك الانهيار للعالم وللغة .

وإذا كان هذا الكلام لأدونيس جديداً (١٩٩٣) ، فإن مواقفه السابقة التي لا تتخلى عن مساندة اللغة الفصحى كثيرة : «في كل قصيدة عربية كبيرة قصيدة ثانية تتمثل باللغة» ، و«اللغة العربية لغة شعرية» ، رغم ما كان يشوب مواقفه أحياناً من ابتعاد عن الحسم والصراحة الحادة ، ومن تردد ـــــ على حد قول كمال خير بك ، كما أسلفنا .

وكان شوقي أبي شقرا أيضاً تحدث عن المواقف الحضارية الفارغة والشعارات الطنانة ، إذ قال قبل توقف المجلة بسنة تقريباً : «حضارة وموقف حضاري وكلمات اليقين والوجودية التي تطن كالجرس المخلوع على أفواه بعض شعرائنا الصهريجيين ، علكات لإثارة الريق فقط في الفم»[١٧٣] .

من هنا فإن ما قدمه رواد «شعر» من آراء حول أزمة المجلة تظهر أن تبايناً بارزاً يضعنا أمام واقع كان يفرض نفسه دائماً ، وهو أن كلام كل من أعضاء التجمع يمثل نفسه فقط ، وأن جدار اللغة الذي تحدث عنه يوسف الخال يشير إلى نقاش ساخن في تلك الفترة حول اللغة ، لكنه لا يمثل واقع المجلة أو الحركة أو مشروع الحداثة ، فإن ارفضاض عدد من الشعراء عن المجلة خصوصاً أولئك الذين ذهبوا إلى «الآداب» والذين كانوا يمثلون تياراً قومياً ، ويؤكدون مصداقية سياسية حوارية وليبرالية داخل المجلة ، إضافة إلى آخر الخارجين أدونيس أحد رئيسي تحرير المجلة ، شكّل الضربة التي قصمت المجلة ، وهدّت عزيمة من تبقى فيها ، ووضعتها في ما يشبه العزلة ، في وقت كانت فيه محاربة من كثيرين في الداخل والخارج .

نخلص إلى أن الواقع الداخلي للمجلة ، والواقع المحيط بها ، ومشروع الحداثة نفسه ،

الذي حملته شعاراً مفتوحاً على صعوبات كثيرة ، كلها كانت أسباباً لتوقف المجلة ، وقد شكلت جداراً كانت اللغة ومشاكلها حجارة قليلة فيه .

فالكلام على «جدار اللغة» في مجلة «شعر» ، أو على لغة قصيدة النثر في التجربة اللبنانية ، هو جزء من الكلام على لغة قصيدة النثر عموماً ، التي يختلط الكلام عليها بالكلام على لغة الشعر الحديث عموماً ، لتداخل الهواجس اللغوية ، وتداخل التجربة بين العنوانين ، بل لأن قصيدة النثر تجربة من تجارب الشعر الحديث ، تعمل على تجديد اللغة وتحطيمها .

٤ ـ تجديد اللغة وتحطيمها

إن كثيراً من المسائل اللغوية التي تثار في نطاق قصيدة النثر أو تحت عنوانها ، قد لا تكون خاصة بها أو حكراً ، فقصيدة النثر ، وإن كانت شكلاً مبتكراً ، وصنعة جديدة ، فإن عنواناً آخر يشمل كل مقتضيات اللغة ، وكل حداثة القصيدة ، هو الحداثة الشعرية التي لا تنتهي بشكل قصيدة النثر أو الشعر الحر . وإذا كانت قصيدة النثر من حيث الشكل تجديداً على مستوى الشعر العربي الحديث ، فإن كل ما ورد حول تجديد اللغة وهدمها وانتهاك النحو العربي ، وما قيل حول الإيقاع الداخلي للنص الشعري يمكن أن يكون في قصيدة النثر وفي الشعر الحر وفي قصيدة الوزن أيضاً ، «فالشعرية ليست في الوزن بذاته ، ولا في اللفظة أو المفردة بذاتها ، وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات ، وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف»[١٧٤] .

كان يوسف الخال يؤكد أن التجربة الماضية استنفدت كل طاقات اللغة العربية ، وأنه لا بد من اختراق «جدار الصوت» في اللغة «باعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة»[١٧٥] . هذا الاتجاه إلى «تقديس» اللغة الدارجة على ألسنة الناس ، هو الذي جعل يوسف الخال يذهب إلى تفكيك اللغة بآرائه النقدية في الشعر . وأن اتجاه أنسي الحاج أيضاً في «الهدم الحيوي المقدس» هو الذي جعله أيضاً يتجه إلى هدم الترابط المنطقي في اللغة والقوالب القديمة ، وجعله يلوي عنق النحو .

إن الدعوة إلى تبسيط الخطاب الشعري ، التي قادت التجربة لدى الخال إلى «اللغة الدارجة» تبدو منسجمة مع فكرة التفكيك والانتهاك وإهمال قواعد اللغة ونحوها . وفي مقابل ذلك كان العديد من النقاد يهتمون بالناحية اللغوية والنحوية ويعلقون أهمية كبرى على الأخطاء التي ترد في النص الشعري ، لأنهم كانوا يزاوجون بين الشعر والنحو ، فالشاعر يجب أن يكون عالماً باللغة والنحو والمنطق الدلالي .

ليست مسألة انتهاك اللغة الشعرية لقواعد اللغة والنحو عربية ، إنما كان التجريب اللغوي مترافقاً وما أشاعته الدادائية والسوريالية من جمل شعرية فوضاوية ، وهذا ما يؤكده كمال خير بك ، في مقالة له ، بقوله : «ان الشاعر الحديث ، إذ يكثر من استخدام ما يدعى «شبه الجملة» التي تفتقر الى فعلها الرئيسي ، او يلجأ الى استعمال الجملة غير

التامة ، فهو انما يطمح الى اشاعة الجملة الفوضاوية التي عرفت بها الدادائية والسوريالية» (١٧٦).

يربط كمال خير بك بين التبسيط والاختزال ، فاختزال الجملة يتم بتحويلها الى جملة اسمية ، «والجملة الاسمية قصيرة بطبيعتها ، وهي تشكل من وجهة النظر الوظائفية صيغة تبسيطية للجملة الفعلية»(١٧٧) .

ويلاحظ كمال خير بك ، في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ، هجوماً لدى الشعراء الحديثين على الفعل في الجملة العربية عبر «إحالته إسماً» أولاً ، و«استبعاده عن العبارة» ثانياً . ولا تقتصر فوضى التركيب على ذلك وحسب ، إنما تذهب في تفكيك الجملة التقليدية المنطقية إلى تحويل الجملة الإسمية نفسها إلى شبه جملة أو استعمال جمل غير تامة .

وينقل رينيه ويليك صورة عن سيادة الفوضى في اللغة الشعرية بالعالم بقوله : نشير إلى العديد من الكتّاب الذين تحدثوا مؤخرا عن مجافاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة ، أو عن ميلها إلى استخدام نحو مضاد ، مع أنني أتفق مع إدوارد ستانكيفج (Stankiewicz) حين قال : «ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أياً من قواعد اللغة لتبقى كما هي ، أي لتظل نوعاً من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب»(١٧٨) .

هذا الكلام ينقلنا إلى الضفة الاخرى من المسألة ، حيث كان الانتظام وقواعد العروض هي التي تجعل الشعراء يميلون إلى هتك نظام اللغة . وإذا كانت الضرورات الشعرية لعمود الشعر تقتضي تكييف الجملة حسب مقتضياتها فإن ضرورات أخرى اقتضت هي الأخرى تغييرات في الجملة الشعرية . ففي المجتمعات العربية الجديدة ، التي كانت تتداخل فيها اللهجات واللغات وتضعف ، لدى العديدين فيها ، العربية الفصحى ، خصوصاً أولئك الذين ينتمون إلى شعوب غير عربية الأصل ، كانت ضرورة التواصل مع هذه المجتمعات وحياتها اليومية الزاخرة بالجديد الذي كانت العربية تقصر أحياناً في استيعابه . . . في هذه المجتمعات كان لا بد من استخدام اللغة اليومية أحياناً أو اللغة المبسطة مثلما فعل أبو العتاهية مثلاً ، وكذلك كان لا بد من استخدام تعابير عامية ، وكلمات دخيلة ، أو اللجوء

إلى نحت بعض الصيغ لتلبي مقتضى الحال وديناميكية الحياة الجديدة ، مثلما فعل أبو العتاهية وبشار وأبو نؤاس . وهذا ما حدث أيضاً في المجتمع الأندلسي وكان أكثر بروزاً من المجتمعات العربية الأخرى ، حيث كانت العامية أكثر انتشاراً بسبب التمازج اللغوي . وربما كان النثر أكثر قدرة على استيعاب العامية من الشعر .

وبالعودة إلى الضفة الأولى فإن رينيه ويليك المحافظ رأى مبالغة لدى رومان جاكبسون في تقويم قصائد «فقد جعله ميله الخاص للشعر الذي يتلاعب باللغة يعلي من شأن هذا النوع من الشعر على حساب التراث الشعري . وجعله يفضل المدرسة المستقبلية على المدرسة الرمزية باستمرار»(١٧٩) .

كما ترقبت نازك الملائكة من جهتها «ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتد به»(١٨٠) ، ورفضت «بقوة وصراحة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه .

وإذا كانت ظاهرة ميل الشعراء إلى بناء بيت كامل (أو سطر في قصيدة نثر) من كلمة واحدة قائمة من قبل وإن في سياق آخر في شعر الموشحات والقصائد الرومنطيقية ، فإن كمال خير بك يميز بينها «كجانب شكلي من لعبة قائمة على التقسيمات الخارجية المتناظرة» ، وبين ما تشكله في الشعر الحديث من إشارة انقطاع جدي مع القوانين والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية»(١٨١) .

ويربط كمال خير بك بين معارضة الشاعر العربي المعاصر لمجتمعه وبين التأكيد على إحساسه بالفردية عبر الكلمة ضد الجملة أو العبارة . «هذا التمرد «للكلمة ضد العبارة» يمكن أن يجد تفسيره النفسي في جمود المجتمع التقليدي وإطلاقيته الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي ، على النطاق التعبيري إلى شعارات وصيغ بلاغية ومنطقية مقدسة»(١٨٢) .

يقدم كمال خير بك طريقتين أساسيتين لهدم الطبيعة اللغوية في إطار «العدوان» على الجملة هما :

«١ ـ حذف العناصر المكوّنة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله (. . .) وهذا ما

يشكل ، من ناحية أخرى وسيلة تقنية مباشرة لتحقيق المفهوم الحديث للقصيدة : من وحدة الجملة (ولأذن البيت) إلى وحدة النص الشعري (وإذن القصيدة) .

«٢ ـ حذف الفعل الرئيسي : وبالرغم من غياب الفعل ، فإن الجملة الإسمية تقدم لوحدها دلالة كاملة . وفي حالات أخرى نجد جملاً «فعلية» في الأصل ، وقد غاب فعلها الرئيسي . وهذا ما يشكل جانباً من هذه النزعة القائمة على تكسير العبارة ، وبعثرة عناصرها ، عبر النص ، بإحالتها إلى مجرد صيغ أو حتى كلمات متتابعة ، مكررة ، أو متجاورة ، دونما نظام أو منطق خارجيين . وسواء في هذه الحالة أو تلك ، فإننا نشهد هنا في الشعر العربي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز»[١٨٣] .

وإذا كانت أساليب التبسيط اللغوية والعامية أو استخدام الكلام الدارج ، أدت ، بالإضافة إلى أساليب النثر والاقتراب منها ، إلى تفكيك العبارة الشعرية وهتكها فإن سبباً ثالثاً ساهم هو الآخر بذلك وهو الأدب الأجنبي أو أسلوب الترجمة ، إذ إن الأعمال المترجمة «بسطت إمكانية المقارنة في الأقل» وأثرت الخيال الشعري ، لدى الشاعر العربي المعاصر ، فبات «يدين بالعديد من التعابير البسيطة والموجزة التي بات يحفل بها شعره الحديث إلى الاستثمار الواعي لإمكانية الإثراء هذه»[١٨٤] .

ويعود فضل الترجمة الحديثة لأعضاء «شعر» «لاحترامهم النص ومحافظتهم على بنيته الحرفية»[١٨٥] وذلك من أجل «القبض على خصائص الشاعر البنائية والحذاقة الأسلوبية لتركيبه الشعري ، بالإضافة إلى اكتشاف أفكاره ومنحاه الصوري» ، في حين كان المترجمون العرب السابقون اعتادوا ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية وصياغته بأسلوب المترجم العربي المتكلف ، وحوّروه ليتناسب مع مقتضيات الوزن والقافية إذا كان الأصل موزوناً ومقفى .

لكن نازك الملائكة تعتبر ، بالطبع هذا «الفضل» إساءة إلى حركة الشعر الحر التي نشأت في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي ، مما «جعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي . وجاءت الإساءة الثانية من (الدعوة إلى قصيدة النثر) كما يسمونها ، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعاً ويسمونه في حماسة غير علمية شعراً»[١٨٦] .

وتعترض الملائكة على ترجمة قصيدة جاك بريفير هكذا :

«الحمار والملك وأنا

سنكون أمواتاً غداً

الحمار من الجوع

والملك من الضجر

وأنا من الحب»[187] .

وتقدم ترجمة أخرى لها «على نحو ما يكتب النثر العربي : «الحمار والملك وأنا ، سنكون كلنا أمواتاً في الغد . يموت الحمار من الجوع ، والملك من الضجر ، وأموت أنا من الحب»[188] .

وتتابع اعتراضها بالقول : «وأما إذا كان المترجم حريصاً كل الحرص على صفة التقطيع ، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبي إلى شعر عربي ، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقفية وعاطفة وصور» .

ويضع كمال خير بك النص الأصلي مقابل الترجمة الحرفية لفواز طرابلسي :

«L'âne, le roi et moi

Nous serons morts demain

L'âne de faim

Le roi d'ennui

Et moi d'amour»

ويعلّق : «إن من الطريف أن نلاحظ في هذه الترجمة (ترجمة الملائكة) وجود ثلاثة أفعال في حين لا يتضمن النص الفرنسي وترجمة «شعر» إلا فعلاً واحداً . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية إن ترجمة «شعر» تجمع خمس عشرة مفردة مع أداة العطف (الواو) المكررة مرتين ، في حين نجد في الترجمة المقترحة من قبل الملائكة تسع عشرة مفردة مع أداة العطف نفسها ، وقد تمّ تكرارها أربع مرات»[189] .

وفي إطار تطويع اللغة وتحويلها وتقريبها من بساطة اللغة العامية كانت مسألة إلغاء الإعراب . وكان هذا الإلغاء قد طال في تجارب الكثيرين من شعراء الحداثة القافية فسكن الشعراء أواخر الأبيات «وأنهوا القافية بأصوات صامتة (القافية المقيدة) في كثير من الشعر الجديد ، أو في أكثره ، بخلاف الشعر العمودي الذي يغلب على قوافيه الإطلاق . وقد أشار إلى هذه الظاهرة صلاح عبد الصبور ولكنه فسّرها بعبارة غير محددة إذ يقول (حتى لا تقف عندها الأنفاس في صرامة ، بل تتجاوزها في لين ورقة إلى البيت التالي)»[١٩٠] .

ويفسّر علي يونس تسكين أواخر الأبيات بأنه «وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي ، كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفوت الموسيقى»[١٩١] .

ويستشهد أدونيس في إسقاط حركات الإعراب بالموشحات كمثل على إسقاطها في الشعر العربي : «نذكر هنا أن حركات الإعراب أسقطها بعض الشعراء العرب في كتابتهم . والمثل على ذلك ، الموشحات»[١٩٢] .

لكن أدونيس وفي إضاءته الجديدة للخلاف الذي كان قائماً في «شعر» ، يعود ليوضح في كتابه الجديد «ها أنت أيها الوقت» ، راداً كل عبارة قيلت في حق اللغة العربية «فاللغة لا «تمرض» ولا «تعجز» ولا «تموت» إلا نتيجة لمرض العقل الذي يمارسها» . وفي هذه الإضاءة يرد أيضاً على «اتهامات» لأنه ينفي من خلال الصيغة التي يستخدمها فيقول : «لم أكن أرى أن إلغاء الإعراب وحركاته يطوّر اللغة العربية ويجدّدها . كنت أرى فيه ، على العكس ، إلغاء لخاصية أساسية من خواصها البيانية تتعلق بطبيعة العلاقات بين ألفاظها ودلالات الأشياء ، فليس الإعراب ، كما يجمع علماء اللغة ، إيضاحاً للمعنى وحسب ، وإنما هو كذلك رفع للإلتباس ، وإزالة للإتهام»[١٩٣] . وينهي أدونيس مراجعته هذه بالقول «وعلى هذا ، فإن اللغة العربية ، دون الإعراب وحركاته ، تفقد «معقوليتها» ـــ أي تفقد عنصراً مكوناً لماهيتها»[١٩٤] .

وسوى مسألة الإعراب ، فإننا نلاحظ أن شعراء قصيدة النثر ، والقصيدة العربية الجديدة عموماً ، استفادوا من «اعتباطية» أندره بروتون «في أعلى درجاتها» ومن الحرية المطلقة التي تمتع بها الشاعر الحر في التعبير عن ذاته ودواخله و«وحشية» عالمه ، وعمد

بعضهم إلى تعطيل البنية اللغوية المنطقية ، لا بل قواعد النحو في كتابة آلية بعيدة عن أية رقابة أخلاقية . ونلاحظ ذلك من خلال ذلك القطع اللغوي و«استبعاد الحدود الفاصلة بين الجمل واستعمال الجملة غير التامة»(١٩٥) .

ويتتابع استبعاد الحدود الفاصلة حذفاً للكثير من الحروف التي تصل بين الكلمات ، بعد حذف الأفعال ، واختصار الجملة الإسمية إلى شبه جملة ، وتقدم خالدة سعيد نموذجاً على ذلك من شعر أنسي الحاج في ديوانه «لن» إذ تقول : «حذف كثيراً من الحروف التي تصل بين الكلمات ، ولكي تكون اللغة أكثر انسجاماً مع توقه إلى الاتحاد عدّى الفعل اللازم مباشرة على الضمير ، الضمير الذي كان مضافاً إليه صار مفعولاً به ، والإضافة ضعيفة . استعمال الفعل أقوى وأعنف»(١٩٦)

ولعل بعض التعميمات التي تطلق حول حركة الشعر الحديث أو شعراء قصيدة النثر ليست نافذة في نصوص الجميع ولا في جميع نصوص الشاعر الواحد . وإذا كان كمال خير بك شدد على «استبعاد الفعل عن العبارة في كثير من الأحيان» ، فإن خالدة سعيد في قراءتها لمجموعة أنسي الحاج «لن» رأت أن الشاعر «اعتمد في لغته الفعل بصورة رئيسية فحفظ لمشاعره حيويتها وعنفها وتوترها ، حتى الصورة في شعره محورها الفعل»(١٩٧)

ودرس كمال خير بك جوانب التحويل اللفظي التي طرأت على الكلمة في الشعر العربي الحديث وقصيدة النثر من ضمنها (نمثل عليها فيما بعد) . فقسّم الخصائص الأساسية لهذا التحوّل إلى فئتين ، سلبية وإيجابية تختصر الجوانب السلبية كما يلي(١٩٨) :

نلاحظ في القصيدة الحديثة اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات :

١ ـ الكلمات الميتة أو الوعرة ، تلك التي وصفها يوسف الخال بأنها «باهتة» ومصابة بفقر الدم .

٢ ـ الكلمات «المفخمة» و«الرنانة» ، ذات الطابع الخطابي .

٣ ـ الكلمات الرومانطيقية النموذجية التي تولد مناخاً من المبالغات العاطفية التي تفتقر إلى الصدق أحياناً .

أما الجوانب الإيجابية فهي :

١ ـ المفردات الدارجة أو «الواقعية» .

٢ ـ الكلمات «المبتذلة» ، تعبّر عن وسيلة لصدم الجمهور بـ«تسمية الأشياء بأسمائها» وباختراقهم محرّمات الماضي ، أي حياة الأسلاف ، التي تقيم حاجزاً قاهراً بين الدال والمدلول ، ويرى كمال خير بك أنها موجودة في قصائد «الشعراء الغاضبين» كمحمد الماغوط وأنسي الحاج . واستعاض أدونيس وحاوي وعظمة والخال ، لجديتهم ، عن «الصفاقة» بالفظاظة التعبيرية .

٣ ـ المفردات الجديدة : وهي كلمات ذات أصول كلاسيكية إنما تجيء بصيغة العامية وكلمات ناتجة عن تبني مفردات أجنبية .

٤ ـ الكلمات التي جددت أو أعيد إحياؤها ، وهي مستعارة من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة وعلم النفس واللاهوت أو الميثولوجيا وتحولت إلى إشارات .

٥ ـ متخلصة من دلالاتها اللغوية المألوفة : الفراغ ، العدم ، الشك ، الضجر ، الرفض ، اليأس . . .

٦ ـ الأسماء ـ الرموز : مهيار الدمشقي ، رمز لمهيار الديلمي وكذلك صحرنايا لدى يوسف الخال رمز لمجتمع مدينة يطفح بالفراغ والعقم والكآبة .

٧ ـ أسماء المواضيع : بابل وقرطاجة ومكة والعودة .

وإذا كان كمال خير بك شمل جوانب التحويل اللفظي ، فإن اعتباره الكلمات «المبتذلة» من إيجابيات اللغة الجديدة في الشعر الحديث ، فإن الصدمة التي تحدثها للقارئ لا تعود دائماً بالإيجابية على النص ، بل إنها لابتعادها عن الشاعرية تتحوّل في النص إلى نوع من الصفاقة غير المفضلة من غالبية القراء .

وإذا كان الشعر القديم مليئاً بالألفاظ التي تسمي الأشياء بأسمائها ، فإنه كان يشتمل على تجارب كثيرة من هذا النوع ، لكنها كانت تذهب إلى الموضوع الجنسي بغالبيتها (القصيدة اليتيمة) وهذا موضوع ربما يغري القراء ويشدهم إلى النص ؛ بخلاف الكلمات الصفيقة «المقرفة» التي لا تقدم سوى الابتعاد عن الروح الشاعرية .

إن الطموح إلى اللغة الدارجة في الشعر وابتغاء التبسيط في بناء العبارة وتطعيم الفصحى بمفردات وتعابير عامية ، قادت إلى الاستهانة بقواعد اللغة والنحو ، كما قادت الحرية التي سمحت بكسر قواعد العروض إلى امتدادها أيضاً على كل القواعد ومنها قواعد اللغة . فمع اتساع دائرة نصوص قصيدة النثر ، واتجاهها نحو التبسيطية وإعادة تركيب اللغة وترتيب مدلولاتها ، بدأت تظهر في القصائد المنشورة اختراقات نحوية ، ممّا جعل افتتاحية العدد العاشر من «شعر» تنبّه إلى ذلك ، إذ ورد فيها : «نقول «قواعد العروض المتوارثة» ولا نقول قواعد اللغة ذلك أن الحرية تقف عند هذا الحد . يجب أن تظل قواعد اللغة الفصحى سليمة من العبث ، وبقواعد اللغة نعني نحوها وصرفها ولا نعني تركيب ألفاظها وعباراتها وجملها . فالتركيب شيء آخر ، في التركيب يدخل الذوق الفني ، أما في القواعد فلا يدخل إلا القانون العام[١٩٩] .

وفي نقاشه موقف يوسف الخال من الانفصال بين اللغة وبين الحياة وبينها وبين الفكر قال أدونيس : «كان هذا الموقف ، باستثناء مسألة الإعراب وبعض القضايا الفرعية المتعلقة بالمثنيات والضمائر والأسماء الموصولة يبدو لي ، من حيث المبدأ ، صحيحاً»[٢٠٠] .

ولا تعبّر افتتاحية «شعر» الآنفة الذكر عن رأي يوسف الخال بالطبع ، ففي دعوته لإحلال اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى في العالم العربي ، يضيق الفارق بين اللغة القديمة والأخرى الحديثة بأنه «سيكون محدداً بتعديلات أساسية في قواعد النحو»[٢٠١] ، ويعدّد هذه التعديلات : «إلغاء الإعراب والاستغناء عن عدد من الضمائر ، والاكتفاء باسم إشارة واحد «ها» والاستغناء عن نون النسوة وضمير المثنى» والاكتفاء باسم واحد من أسماء الموصول هو «اللي»[٢٠٢] . وأنسي الحاج «عدّى الفعل اللازم مباشرة على الضمير ، الضمير الذي كان مضافاً إليه»[٢٠٣] فقال في مجموعته «لن» : «أفكّرك ! أفكّرك»[٢٠٤] فالضمير المضاف إليه في (أفكّر بك) أصبح مفعولاً به . وفي مكان آخر مَن المجموعَة قال «مُوتيني»[٢٠٥] ويقصد موتي من أجلي ، وهنا أيضاً حوّل الشاعر الضمير المضاف إليه مفعولاً به . ويقول مخالفاً قواعد اللغة أيضاً : «سوف مالحة أرشفك من بحرك»[٢٠٦] ، «ولا أنت يعلم»[٢٠٧] ، «لا لي طاغية سواك»[٢٠٨] ، بدلاً من (سوف أرشفك مالحة من بحرك) ، (ولا أنت تعلم) ، (ليس لي طاغية سواك) .

وأُخذ على شعراء الحداثة ، ومنهم شعراء قصيدة النثر إدخالهم (أل) التعريف على الفعل بصيغة الاسم الموصول . ويبدو وكأن (أل) اختصار لـــ(اللي) التي اقترحها يوسف الخال كاسم موصول ينهي مشكلة المذكّر والمؤنّث والمفرد والجمع في استخدامات هذا الاسم . ولما كانت ظاهرة استخدام (أل) التعريف قديمة : «ما أنت بالحكم الترضى حكومته/ ولا الأصيل ولا ذو الرأي والجدل» ، فإن نازك الملائكة تساءلت عن المكسب التعبيري من دخولها على الفعل وقالت في الدفاع عن دخولها في الشعر القديم بقولها : «خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف»(٢٠٩) . ومثلت الملائكة على دخول (أل) التعريف على الفعل في نصوص نذير العظمة من قصيدة «اللحم والسنابل» :

«أقفاصه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التودّ أن تحبس بي الحياة والتجددا»(٢١٠) .

ومعظم شعراء مجلة «شعر» استخدموا (أل) التعريف مع الفعل فيقول يوسف الخال مثلاً في قصيدة «العودة» من مجموعته «البئر المهجورة» : «خيوله أنا الغزلتها» .

يرى كمال خير بك ملامح جديدة في كتابة القصيدة تتصل بالتنضيد والتنقيط والتوزيع فيقول : «هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع ، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة ، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية»(٢١١) . فحين يسعى الشاعر إلى «إذابة» الجملة وإلغاء الفواصل بين الجملة والأخرى فإنه «يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللازمة ، في غياب أدوات العطف ، للتحديد البنائي والمنطقي ، وبالنتيجة لوضوح المعنى»(٢١٢) .

إن شكل القصيدة يفرض نفسه على مسألة الفواصل والتنقيط . ففي قصيدة النثر ـ إذا

اعتمدنا التعريف «الأكاديمي» لها ـــ نلاحظ شكلاً نثرياً موزعاً بأسطر متساوية ، أما إذا اعتمدنا الشكل الآخر الذي يدخله الكثيرون في إطار قصيدة النثر أي شكل القصيدة الحرة ، فإن نظاماً آخر يبرز ، تدخل فيه الفنون الطباعية وعلاقة كتل ، وقد تتحوّل فيه صورة المقاطع إلى أشكال هندسية تتحكم فيها مقاييس الأسطر وعددها في كل مقطع .

وإذا كنا نجد أحياناً تشابهاً في مقاطع بعض القصائد لدى شعراء قصيدة النثر ، فإن آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي ، أي ترفض تقصّده .

ويعتمد بعض شعراء قصيدة النثر نظام الكلمة/ السطر وهذا مقطع من قصيدة لأنسي الحاج :

«كعنق وردة

ابتهلت إلى حريتي

التي

لم

تقدر

أن

تفعل

لي

شيئاً»(٢١٣)

أو يعتمدون الكلمتين/ السطر كما في «لا تأخذ تاج فتى الهيكل» لشوقي أبي شقرا :

«ورق ، ورق ، من أنا

خريف الوجاق

والكريم النسب

زبيب الصحّارة

كاتب الخطوط

حفّار الوجه

لعله البطل

يتنكّر الليلة

ومغزل الصبخ

فستان الحورة

برق الوداع .

دم الشاعر

مفتاح القبو

إلى نبيذ الصلاة ،

كتابة الحيطان

قضامي الطريق ،

أغنية الحلق»[٢١٤] .

هذا البياض في الصفحة يمكن أن يكون أيضاً بين المقاطع ، حيث بعضها له ترقيمه المتتابع ، أو يفصل بين المقطع والآخر بياض من دون ترقيم ، تتفاوت أطوال المقاطع فتزداد المساحات البيضاء أو تقل في القصيدة الواحدة ، كما عند أدونيس مثلاً :

«أنا الأرض ـ مكتوبة

أعرف ما أنتم به

ولا تعرفون ما أنا فيه

وكل شيء يحول بيني وبيني

بيني وبين . . .

وزممت نفسي

وصرت أحصن

حصنٍ

بيني وبين . . .

لا أكتب أنا الخطر

بحر لا أتبع لا أقود

وأضلّل حتى نفسي

لا أكتب»[٢١٥] .

وإذا كان البياض ، في هذه القصيدة أعلاه لأدونيس ، عمودياً ، فإنه في قصائد أخرى قد يكون أفقياً :

«حجر يلتف به الحزين

يتختّم   تزول أحزانه

حجر يتخلخل   يخرج منه فضاء

وتخرج الرياح»[٢١٦] .

ولدى أنسي الحاج :

«ـ من؟   من؟

ـ عدالتي   وتهرب»[٢١٧] .

أو قد يكون الفراغ عرضاً وطولاً كما في بعض قصائد بول شاوول :

«الآن

والذي لا يسقط

الآن

وَ لا يسقط

يسقط

منه ليتوقف الهواء

الشاغر

فضاء

الشاغر

قبل الشاغر

مقبلاً

عليه»[٢١٨] .

ونجد الفراغات أيضاً في القصائد عبر تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة لتعبر عن حركة الإطلاق الشاعري أو لتعبّر عن تكسّر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة :

«أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س»[٢١٩] .

وإذا عدنا إلى المقطع الذي يشتمل هذا التقطيع :

«رقعة من تاريخ سري للموت

يستعير يبتكر حكايات يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه

إلى المكان يتوشح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفاً

«أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س»

نلاحظ علاقة هذا التقطيع بالنص، إذ يتناسب وحال الحطام وفعل التحطيم «الزمن يتحطم» و«المكان يتوشح بحطامه» في «رقعة من تاريخ سري للموت». ولم يقل الشاعر أن الأنصاب والتماثيل محطمة، بل أشار إلى ذلك عندما قال «تحمل حروفاً»، فواءم بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ومثل على ذلك بتكسّر حروف الأسماء.

ويرسم الشاعر أيضاً علاقة بين اسميه من خلال تقطيع حروفهما ووضعهما في تشكيل جديد:

ع ي

ل

أ د ن ي س

(٢٢٠)

و

لا ينثر أدونيس إسميه (علي، أدونيس) بشكل يعتمد الفوضى، إنما سخّر الحرية التي يتمتع بها الشاعر في سبيل بناء أنظمة جديدة للإسم، للكلمة. وإذا كانت الكلمة المستقلة لا تعبّر عن شيء إلا إذا دخلت في علاقات جديدة ضمن العبارة، فإن الشاعر، بهذا الترسيم للأحرف، صاغ علاقات ترميزية هندسية تقرّب النص «الحروفي» هذا من الترقيم و«الشعوذة». ويظهر اللعب البصري هنا مفتوحاً على أشكال هندسية متناغمة وعلاقات متشابكة ومتداخلة، بإيقاع الوحدة بين الإسمين لا الانفصام أو التشرذم.

المهم أن التشكيل الطباعي للنص الشعري هنا ليس بعيداً عن العلاقات التعبيرية الداخلية ، مثلما كان نص لويس عوض في قصيدته «كيرياليسون» من مجموعة «بلوتولاند» ، حيث قدّم مقاطع تتخذ أشكالاً هرمية تتناسب مع رثاء أبيه في القصيدة ، ومع استدلالات الموت والتاريخ .

ولما كانت قصيدة النثر أو القصيدة الجديدة تشكيلاً نصياً جديداً ، ينقطع عن النظام العمودي الذي تسبق صورته العقلية الكتابة الشعرية ، فإنه يسمح للكثير من التقنيات «الطباعية» التي تخدم الاتجاهات التعبيرية ودلالات النص : «رومان جاكوبسون كان قد طالب بإيلاء أهمية خاصة بهذا المستوى ، حين لاحظ «وجود علامات شعرية عديدة لا تنتسب فقط إلى علم اللغة ، ولكن إلى مجمل نظرية الدلالات ، وبشكل آخر ، إلى علم الدلالات العام» ، ولكن دون أن يقوم نفسه بذلك . أما أ .ج . غريماس فلاحظ هذه الواقعة (أي وجود علامات غير لغوية في القصيدة) بدوره ، واقترح أيضاً ضرورة دراستها : «يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي (الغرافيكي) : توزع النص مطبوعاً ، ترتيب المساحات البيضاء (. . .) علامات الترقيم أو غيابها ، استعمال التنويعات الطباعية»[٢٢١] .

ويولي كمال خير بك أهمية للتقنيات الطباعية والتلاعب بها «وإعادة تقييم» مكوناتها ، إذ وجد فيها «مصدراً آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصر من رفقائه الشعراء الغربيين ، وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتته ، أو للإشارة إلى تمزقه الباطني نفسه ، أو الإعراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي لا يمكن القبول به»[٢٢٢] ، ويتابع الكاتب في إظهار أبعاد هذه الظاهرة بالقول : «إن هذه التلاعبات إنما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة جداً أو كما تسمى «جملة تامة» ؛ ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلاميات موزعة»[٢٢٣] .

وإذا كان محمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الأكثر «التزاماً» بشكل الشعر الحر ، وهذا ما جعل بعض النقاد يضعون أشعارهم في خانة هذا النوع ، لا في خانة قصيدة النثر ، وإن كان عموماً في خانة «الشعر المنثور» . وإذا كانوا لم ينشغلوا باللعبة

الطباعية التي أسلفنا الحديث عن أهميتها ، فإن أدونيس كان من بين كتّاب قصيدة النثر في مجلة «شعر» الأكثر لعباً والأكثر تجديداً في الهيئة الكتابية أو في التشكيل الخطي للكتابة الشعرية ، عدا اعتماده البنية الفنية المعقدة والمركبة ، فكان يذهب إلى أقصى درجات التنوع مطوِّعاً القصيدة ، أو نهرها ، إلى مجرى نفسه ومزاجه ولغته ، مهموماً بالتجديد واعتبار أنه يكون في كل شيء ، حتى في الهيئة الخطية الغرافيكية للقصيدة .

وهكذا نجد أنه اعتمد قصائد طويلة أو «مطوّلات» شعرية («البعث والرماد» بلغت ٤٠٠ سطر) وقصائد الومضة القصيرة جداً . «يلحق بالفضاء/ يعيش عيشة الغيم/ لأيامه رائحة لا يعرفها من ملائكة الجسد غير الطبع»[٢٢٤] . (٣ أسطر) .

وهو في قصائده النثرية لم يعتمد صيغة واحدة محددة ، وقد رأيناه يدخل إلى النصوص ترسيمات مختلفة وأسهماً إشارية وأطراً هامشية تشكل حواشي على النص ، ومثلثات ومربعات . . . إلخ .

ولم تنفصل ترسيمات شعرائنا عن ترسيمات التجربة الغربية ، بل استفادت منها كثيراً واهتدت بمنجزاتها التقنية الشكلية وتحررت منها أيضاً . فبالعودة إلى سوزان برنار نجد أنها قسمت قصيدة النثر من حيث تقنيتها الشكلية إلى قسمين متقابلين : «اتجاه فوضوي ساهمت السوريالية في تطويره ، واتجاه سأسميه المنتظم ، يبرز ، حالياً ، بعكس الأول ، إرادة التوافق مع الحقيقة ، بتفاؤل . ولكن بغياب أي مدرسة أو أي تجمع ، فإن كل شاعر يؤكد نفسه ويمتاز بأسلوبه الخاص الذي تذهب إليه تجربته بشكل اعتباطي تماماً»[٢٢٥] .

حتى أن سوزان برنار تعيد تلك الأشكال الكتابية إلى مصادر الترجمة : «لم ينس البرناسيون أن مقطوعات برتراند هي موشحات حقيقية من النثر ، فيها نستطيع قراءة ترجمات الكثير من الموشحات الألمانية ، الأغاني الشعبية ، القصائد الفارسية . . .»[٢٢٦] .

وتعيد برنار شكل قصائد النثر في بداياتها إلى ينابيع القصيدة البيتية : «إنها إرادة إيجاد ، كما قال «مانديز» ، إجراءات شكلية تسمح لقصيدة النثر بمجاراة القصيدة البيتية : أغان لازمات ، تكرارات ، كل ذلك يخرج النثر بصرياً بشكل يعطيه إيقاعاً ملحوظا ومعمَارية متينة»[٢٢٧] .

وتتابع برنار رصد تطوّر قصيدة النثر، فترى في نظامها الشعري درجتين: نظام الجملة أو المقطع، ونظام القصيدة. «في الأولى نرى تشكّل صور مجمّعة، عناقيد كلمات، حيث كل واحدة تفيد سواء في تقوية التعبير نفسه أو إطلاق المناخ الخاص، أو ما يثير صدمة الإيحاءات المتقابلة والالتماعات غير المنتظرة. وفي الثانية تنتظم هذه الصور المتجمعة بدورها وتتواصل تبعاً لأنظمة كونية خاصة في كل قصيدة»، وقد وصف جوبير نظام القصيدة قائلاً: «إنها تتواصل مثل كواكب في السماء»(٢٢٨).

وتخلص سوزان برنار إلى بلورة فكرة النظام الفني لقصائد النثر: «في المقارنة بين صيغتي قصائد النثر: القصيدة الصريحة أو المدورة (القصيدة الفنية) والقصيدة ــــ الاشراق (أو القصيدة الفوضوية)، لا نقارن الشكل باللاشكل، الفن بنفي الفن، لكنهما صيغتا إبداع شعري مختلفتان»(٢٢٩).

وبودلير هو «أول مَن لاحظ ضرورة اتخاذ قصيدة النثر شكلاً حديثاً، معه نشهد أول الذبذبات التي قادت، مرحلياً، قصيدة النثر، من قطب إلى آخر، من الإفراط بالتنظيم «الفني» إلى الإفراط بالفوضى»(٢٣٠).

وإذا كانت قصيدة النثر في انتظامها الفني تؤكد صيغة من صيغها، وفي فوضاها تؤكد صيغة أخرى، فإن التطرف في تجارب بعض الشعراء فصل بين الصيغتين، فأتت قصائدهم بعيدة عن أي تأثير لصيغة الانتظام. ولإيضاح هذه المسألة تؤكد سوزان برنار على وجود القوتين معاً في القصيدة الواحدة. وهي تقول: «قصيدة النثر، التي هي في منطلقها رد فعل ضد المعايير وأشكال الجمال المطلقة جداً في القرن السابع عشر، يمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً للقصيدة، ومع ذلك تظهر عنصراً أزلياً، لا يتغيّر، مقابل العنصر «النسبي» والظرفي. وفي صدد جمالية قصيدة النثر، جرّبت تحديد الشروط الضرورية حتى تبلغ قصيدة النثر جمالها الخاص، أي تكون «قصيدة» وليست قطعة نثر مشغولة بقدر ما يمكن: اختصار، كثافة ومجانية هي بالنسبة إليها، ليست عناصر الجمال الممكنة، ولكن حقيقة، عناصر مكوِّنة من دونها لا توجد. ومن جهة ثانية، يوجد في كل قصيدة نثر، في الوقت نفسه، قوة الفوضى الهدامة، وقوة التنظيم الفني، ومن هذا الاتحاد بين الضدين تأتي «الديناميكية» الخاصة»(٢٣١).

لذلك فإن قصيدة النثر لا يمكن أن تقتصر على شكل محدّد أو نوع بعينه ، وبالتالي ، فإن هذه القصيدة عصية على القولبة وهذا ما جعل سوزان برنار نفسها تعود وتؤكد : «القصيدة (قصيدة النثر) ليست مقتصرة قبل أن تكون تكنيكاً أو مجموعة من الطرق . كذلك فالتجربة الداخلية للشاعر ، وسلوكه ازاء العالم يفرضان وحدهما الشكل الشعري المستخدم»(٢٣٢) .

ولعلّ هذين السببين أيضاً هما اللذان يفرضان كل ما عدا ذلك من إشارات وبياض وعلامات فارقة في القصيدة .

هوامش الفصل الثالث

(١) أدونيس : مجلة الكرمل ، ع٣ , ١٩٨١ ، بيروت ، ص ١٣٦ .

(٢) بارت ، رولان : الدرجة الصفر للكتابة ، ص ٥٨ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٦٢ .

(٤) المرجع نفسه : ص .ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٥) ر .م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٧ .

(٦) تودوروف ، تزيفتان : مفهوم الأدب ، ص ٨٨ .

(٧) د . بكار ، يوسف : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٤٢ .

(٨) د . عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، ص .ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٩) د . عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، ص ٢٦١ .

(١٠) م .ن : ص ٢٦٢ .

(١١) د . عباس ، إحسان : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقافة ـ بيروت ، ط ٥ ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٣ .

(١٢) د . عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، ص ٢٣٩ .

(١٣) م .ن . ص ٢٣٩ .

(١٤) م .ن . ص ٢٣٩ .

(١٥) د . يموت ، غازي : الفن الأدبي ، ص ٥٢ .

(١٦) نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، دار صادر ودار بيروت ـــ بيروت ، ط ٧ ، ١٩٦٤ ، ص ١١٦ .

(١٧) م .ن . ص .ص ١١٧ ، ١١٨ .

(١٨) د . بكار ، يوسف : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص .ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

(١٩) م .ن . ص ١٥٩ .

(٢٠) أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ص ١٥٥ .

(٢١) د . بكار ، يوسف : بناء القصيدة والنقد العربي القديم ، ص ١٦٠ .

(٢٢) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ١١ ، ص ٨٥ .

(٢٣) م .ن . ص ٨٥ .
(٢٤) أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ص ٨٥ .
(٢٥) م .ن . ص ٩٠ .
(٢٦) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ٣٤٦ (مقابلة) .
(٢٧) سعيد ، خالدة : مذكرات في المدارس والأنواع الأدبية - يونس ، غازي : الفن الأدبي - أجناسه وأنواعه ، دار الحداثة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٥١ .
(٢٨) مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، ص ٥٧ (من مقالة حول مجموعة «لن» لأنسي الحاج) .
(٢٩) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٤ (مقالة تحت عنوان «في قصيدة النثر») ، ص ٧٦ .
(٣٠) عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، ص .ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .
(٣١) م .ن . ص ٢٤٤ .
(٣٢) العيد ، يمنى : في معرفة النص ، ص ٩٨ .
(٣٣) إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ص ٦٤ .
(٣٤) مندور ، محمد : قضايا جديدة ، ط ١ ، بيروت ١٩٥٨ .
(٣٥) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١١٦ .
(٣٦) بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٩٦ .
(٣٧) م .ن . ص ١٩٥ .
(٣٨) داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، ص ١٦٣ .
(٣٩) بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٩٤ .
(٤٠) م .ن . ص ١٩٦ .
(٤١) م .ن . ص ١٩٧ .
(٤٢) شريم ، جوزيف ميشال : دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ ، ص ١١٠ .
(٤٣) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٢٦ .
(٤٤) أحمد ، محمد فتوح : بحث من كتاب «الأدب العربي ، تعبيره عن الوحدة والتنوّع» لمجموعة مؤلفين ، ص ٣٥ .
(٤٥) خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .
(٤٦) مجلة «شعر» ، عدد ٢١ ، السنة السادسة ، ص ١٠٣ (مقالة لأدونيس) .
(٤٧) إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص ٥٦ .
(٤٨) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٢٤ (مقابلة مع شفيق كمالي) .
(٤٩) Bernard, Suzane: Le Poème en prose. P. 385.
(٥٠) I.d: P. 388.

(٥١) عز الدين ، حسن البنا : الكلمات والأشياء ، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ، دار المناهل ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٥١ .

(٥٢) أحمد ، محمد فتوح : الأدب العربي ، تعبيره عن الوحدة والتنوع (مجموعة مؤلفين) ، ص ٣٦ (من بحث له) .

(٥٣) Bernard, Suzanne: Le Poème en prose. P. 11.

(٥٤) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٩٤ .

(٥٥) المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ، ص ١٠١ .

(٥٦) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص ١١٧ .

(٥٧) فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص ٢٨١ .

(٥٨) داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، ص ٦٤ .

(٥٩) المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ـ مشروع تساؤل ، ص ٧٣ .

(٦٠) مجلة «شعر» ، السنة الرابعة ، العدد ١٤ ، (من مقالة لأدونيس تحت عنوان «في قصيدة النثر») ، ص ٧٧ .

(٦١) العيد ، يمنى : في معرفة النص ، ص ١٠٥ .

(٦٢) مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ٢٠ ، (باب : أخبار وقضايا) ، ص ١٢٩ .

(٦٣) يونس ، علي : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص . ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

(٦٤) جابر ، يوسف حامد : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٣١٧ ، ٣١٨ .

(٦٥) الحاج ، أنسي : «لن» (المقدمة) ، ص ٢٠ .

(٦٦) السعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، ص ١١١ .

(٦٧) د . إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ص ٥٦ .

(٦٨) م .ن . ص . ، ٦٤ .

(٦٩) ويليك ، رينيه ـ وارين ، أوستين : نظرية الأدب ، ص ٥٣ .

(٧٠) ويليك ، رينيه ـ وارين ، أوستيت : نظرية الأدب ، ص ٢٤٠ .

(٧١) د . عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ، ص ٦٠ .

(٧٢) م .ن . ص ٦١ .

(٧٣) م .ن . ص ٦٦ ، ٦٣ .

(٧٤) حامد جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص ١٣٦ .

(٧٥) فضل ، صلاح : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٧٣ .

(٧٦) د . عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ، وجهات نظر غربية وعربية ، دار مارون عبود ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٩٠ .

(٧٧) م .ن . ص ٩١ .

(٧٨) م .ن . ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٧٩) م .ن . ص .ص ١١٠ ، ١١١ .

(٨٠) م .ن . ص ١١٣ .

(٨١) أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥ .

(٨٢) مجلة «شعر» ، العدد العشرون ، السنة الخامسة ، ص ١٠٣ (من مقالة لأنسي الحاج تحت عنوان «مسيحية المنطق وعبث الإيمان») .

(٨٣) شاوول ، بول : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لأنسي الحاج (أطروحة جامعية ، كلية التربية في الجامعة اللبنانية ، ١٩٧٣) ، ص ٨٣ .

(٨٤) مجلة «شعر» ، العدد الثامن عشر ، السنة الخامسة ، ص ١٥٦ (من مقالة لخالدة سعيد حول كتاب «لن» لأنسي الحاج) . حركية الإبداع ، ص ٦١ .

(٨٥) شاوول ، بول : المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٨٦) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد الحادي عشر ، ص ٩٦ ، (من مقالة لخزامى صبري) .

(٨٧) عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، ص ٢١١ .

(٨٨) جابر ، يوسف حامد : قضية الإبداع ، ص ١٣٧ .

(٨٩) م .ن . ص ١٦٤ .

(٩٠) ويليك ، رينيه ، وارن ، أوستن : نظرية الأدب ، ص ٢٤٢ .

(٩١) العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ، ص ١١٧ .

(٩٢) م .ن . ص ١١٧ .

(٩٣) فضل ، صلاح : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٦٧ .

(٩٤) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٥٤ .

(٩٥) فضل ، صلاح : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٧٠ .

(٩٦) د . عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ، ص ٧٤ .

(٩٧) أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ص ١٢٩ .

(٩٨) فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، ص ٢٦١ .

(٩٩) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٢٨ .

(١٠٠) أيوب ، نبيل : البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ، ص ٣٣٧ .

(١٠١) م .ن . ص ٣٣٨ .

(١٠٢) م .ن . ص ٣٣٨ .

(١٠٣) م .ن . ص ٣٣٨ .

(١٠٤) م .ن . ص ٣٤٣ .
(١٠٥) د . إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٨ .
(١٠٦) د . العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢٣ .
(١٠٧) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٣ .
(١٠٨) م .ن . ص ١٩٤ .
(١٠٩) خيربك ، كمال ؛ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٧ .
(١١٠) م .ن . ص ١٩٣ .
(١١١) السعيد ، خالدة : البحث عن الجذور ، ص ١٤ .
(١١٢) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٨١٩٤
(١١٣) مجلة «شعر» ، السنة السابعة ، العدد ٢٧ ، (من مقالة ليوسف الخال بعنوان «مفهوم القصيدة») ، ص ٨٢ .
(١١٤) السعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، ص ٧٢ .
(١١٥) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ١٢ ، الافتتاحية ، ص ٥ .
(١١٦) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ١٢ ، ص ١٢٥ .
(١١٧) بحوث سوفياتية في الأدب العربي (مجموعة باحثين) ، من بحث لكوديلين ، ص ١٧٨ .
(١١٨) أدونيس : مجلة مواقف ، العدد ١٣/ ١٤ ، ١٩٧٣ ، ص ١٤ .
(١١٩) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٥ .
(١٢٠) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٢٩٧ .
(١٢١) أيوب ، نبيل : البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ، ص .ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .
(١٢٢) م .ن . ص ٣٠٩ .
(١٢٣) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ١١ ، ص ٨٦ .
(١٢٤) د . بكار ، يوسف : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٣٢ .
(١٢٥) م .ن . ص ١٣٣ .
(١٢٦) م .ن . ص ١٣٣ .
(١٢٧) ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د . محمد عصفور ، عالم المعرفة ، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـــ الكويت) ، ١٩٨٧ ، ص ٥٢ .
(١٢٨) م .ن . ص ٥٣ .
(١٢٩) م .ن . ص ٥٤ .
(١٣٠) م .ن . ص ٥٥ .
(١٣١) م .ن . ص ٦٠ .
(١٣٢) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٦ .

(١٣٣) م .ن . ص ٩٧ (قول أدونيس ورد في مجلة «شعر» بعنوان «محاولة في تعر
الشعر الحديث» ، ع ١١ ، ص ٨٤ .

(١٣٤) ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ص ٦٢ .

(١٣٥) م .ن . ص ٦١ ، ٦٢ .

(١٣٦) أيوب ، نبيل : البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ، ص ٣١٢ .

(١٣٧) أدونيس : مقدمة للشعر العربي .

(١٣٨) حامد جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص ٧٨ .

(١٣٩) الحاج ، أنسي : «لن» (المقدمة) ، ص ١٧ .

(١٤٠) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٦٠ .

(١٤١) م .ن . ص ١٣٢ .

(١٤٢) الحاج ، أنسي : «لن» (المقدمة) ، ص ١٦ .

(١٤٣) م .ن . ص .ن .

(١٤٤) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٩ .

(١٤٥) مجلة «شعر» ، السنة الأولى ، العدد الرابع ، ص ١٠٩ .

(١٤٦) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٥ .

(١٤٧) م .ن . ص ٨٦ .

(١٤٨) م .ن . ص .ن .

(١٤٩) م .ن . ص ٨٨ (عن «أعمال مؤتمر روما» ، ص ٣٨) .

(١٥٠) م .ن . ص ٨٨ .

(١٥١) م .ن . ص ٨٩ (عن «أعمال مؤتمر روما» ، ص ١٢٥) .

(١٥٢) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٢٧ .

(١٥٣) م .ن . ص .ن .

(١٥٤) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٠ (عن كتاب
Normes et valeurs dans l'Islam comtemporain, ouvrage collectif, Pay-
.. (ot, Paris 1966, P.P. 295, 296

(١٥٥) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٢٧ .

(١٥٦) أدونيس : مجلة «مواقف» عدد ١٣/ ١٤ ، ١٩٧٣ ، ص ١٤ .

(١٥٧) د . إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٥ .

(١٥٨) م .ن . ص ١٧٦ .

(١٥٩) أدونيس : كلام البدايات ، ص ١٧٢ .

(١٦٠) م .ن . ص .ن .

(١٦١) م .ن . ص ١٧٣ .

(١٦٢) مجلة الكفاح العربي ١٤/ ١١/ ١٩٨٣، من مقابلة أحمد فرحات معه ــ «الحداثة الأولى» لمحمد جمال باروت، ص ٢٤١ .

(١٦٣) فاضل، جهاد : قضايا الشعر الحديث، ص ٤٤١ (من مقابلة المؤلف مع العظمة) .

(١٦٤) مجلة «شعر»، السنة الثانية، العدد ٦ (من مقالة لخزامى صبري حول «البشر المهجورة»، ص ١٤٠) .

(١٦٥) خيربك، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٩ (عن «أعمال مؤتمر روما»، ص ١١٩) .

(١٦٦) بيان يوسف الخال : مجلة «شعر» (الافتتاحية)، السنة الثامنة، العددان ٣١/ ٣٢، ص ٨ .

(١٦٧) م .ن . ص .ن .

(١٦٨) مجلة «شعر»، السنة الثامنة، العدد ٢٩/ ٣٠، ص ٦ (مقالة بعنوان «الأزمة الشعرية العابرة») .

(١٦٩) م .ن . ص .ن .

(١٧٠) مجلة «شعر»، السنة السابعة، العدد ٢٧، (مقالة بعنوان : أسئلة مميتة، ص ٧) .

(١٧١) م .ن . ص .ن .

(١٧٢) أدونيس : ها أنت أيها الوقت، ص ١٨٥ .

(١٧٣) مجلة «شعر»، السنة السابعة، العدد ٢٥، ص ٧ ـ ٨ .

(١٧٤) أدونيس : ها أنت أيها الوقت، ص ١١٥ .

(١٧٥) مجلة «شعر»، السنة الثامنة، العدد ٣١/ ٣٢، قضية الشعر الحديث، ص ١٢٧ .

(١٧٦) خيربك، كمال : مجلة «الكرمل»، ع ٣، ١٩٨١، بيروت، ص ١٢٧ .

(١٧٧) م .ن . ص ١٣٠ .

(١٧٨) ويليك، رينيه : مفاهيم نقدية، ص ٤٣٤ .

(١٧٩) ويليك، رينيه : مفاهيم نقدية، ص ٤٤٤ .

(١٨٠) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٢٧ .

(١٨١) خيربك، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٣ .

(١٨٢) م .ن . ص ١٣٢ .

(١٨٣) م .ن . ص ١٥٨ .

(١٨٤) م .ن . ص ١٦٢ .

(١٨٥) خيربك، كمال : الكرمل، ٣٤/ ١٩٨١، بيروت، ص ١٣٢ .

(١٨٦) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، ص ١٥٨ .

(١٨٧) ترجمة حرفية للنص الأجنبي قدمها فواز طرابلسي لمجلة «شعر»، السنة الثالثة، العدد ٩، ١٩٥٩ .

(١٨٨) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٥٥ .
(١٨٩) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٦٥ .
(١٩٠) يونس ، علي : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص ١٧٧ .
(١٩١) م .ن . ص ١٧٧ .
(١٩٢) أدونيس : كلام البدايات ، ص ١٧٣ .
(١٩٣) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٣٥ .
(١٩٤) م .ن . ص ١٣٦ .
(١٩٥) شريح ، محمود : مجلة الفكر العربي ، عدد ٤٤/ ٤٥ ، ص ٩٩ .
(١٩٦) سعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، ص ٦١ ــ مجلة «شعر» ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ (من مقالة حول كتاب «لن» لأنسي الحاج ، ص ١٥٦) .
(١٩٧) م .ن . ص .ن .
(١٩٨) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٥ ــ ١٤٤ .
(١٩٩) مجلة «شعر» ، السنة الثالثة ، العدد ١٠ (الافتتاحية) ، ص ٤ .
(٢٠٠) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٣٤ .
(٢٠١) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٩ ، عن أعمال مؤتمر روما ، ص ١١٩ .
(٢٠٢) زراقط ، عبد المجيد : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، ص ٢٦٨ (عن أسئلة الشعر لمنير العكش) ، بيروت ، المؤسسة العربية ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٤٩ و«النهار» ٢٧/ ٣/ ١٩٨٣ ، ص ٩ و١٢ .
(٢٠٣) سعيدة ، خالدة : حركية الابداع ، ص ٧٢ .
(٢٠٤) الحاج ، أنسي : «لن» ، ص ١٠٨ .
(٢٠٥) م .ن . ص ٦٦ .
(٢٠٦) م .ن . ص ٧١ .
(٢٠٧) م .ن . ص ٧٢ .
(٢٠٨) م .ن : ص ٧٠ .
(٢٠٩) الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٢٩ .
(٢١٠) م .ن . ص ٣٢٨ ــ مجلة «شعر» ، السنة الأولى ، العدد ٣ .
(٢١١) خيربك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥٠ .
(٢١٢) م .ن . ص ١٥٠ .
(٢١٣) أنسي الحاج : «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة» ، دار الجديد ، ط٢ ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ٨١ .

(٢١٤) شوقي أبي شقرا : «لا تأخذ تاج فتى الهيكل» ، دار الجديد ، ط ١ ، بيروت ١٩٩٢ ، ص ٢٤ .

(٢١٥) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٧٢٢ .

(٢١٦) م .ن . ص ٦٨٩ .

(٢١٧) الحاج ، أنسي : الرأس المقطوع ، ص ٦٣ .

(٢١٨) شاوول ، بول : الهواء الشاغر ، ص .ص ٨٠ ، ٨١ .

(٢١٩) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة (تكوين : مفرد بصيغة الجمع) ، ص ٥١١ .

(٢٢٠) م .ن . ص ٦٠١ .

(٢٢١) داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، ص ١٤ .

(٢٢٢) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥١ .

(٢٢٣) م .ن . ص ١٥٢ .

(٢٢٤) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٧٠٧ (مفرد بصيغة الجمع) .

(٢٢٥) Bernard Suzanne: Poème en prose, P. 701.

(٢٢٦) Id. P. 340.

(٢٢٧) Id. P. 340.

(٢٢٨) Id. P. 459.

(٢٢٩) Id. P. 462.

(٢٣٠) Id. P. 764.

(٢٣١) Id. P. 763.

(٢٣٢) Id. P. 765.




خاتمة



كان يجب دائماً أن نذكر في سياق كتابتنا عن قصيدة النثر، أن مشروع مجلة «شعر» العام أو الثورة التي أحدثتها هذه المجلة على مستوى طبيعة الشعر العربي لم تكن مقتصرة على نوع شعري واحد هو قصيدة النثر، وإنما كان التنظير ينصبّ أساساً على «الشعر الجديد»، الذي كان يبرّر الشعر المحرّر، بما فيه الشعر الحر الموزون وغير الموزون وقصيدة النثر بمفهومها الأسلوبي لدى سوزان برنار. وإذا كان البعض لا يأنس إلى تسمية ما حدث «ثورة»، وآخرون يعدونه أكثر من ثورة فإنه أتى من دون شك في سياق ثورة شعرية عامة على الشكل الشعري القديم بدءاً من المدرسة العراقية، أو قبلها، لدى المغاربة ــ كما يقول محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب»، وانتهاء بمجلة «شعر» اللبنانية، مع ما بينهما من تجارب مضيئة تؤكد المنحى العام، أو ما قبلهما من اتجاهات الشعر المنثور أو النثر الشعري، وما بعدهما من أعمال تبلور الأفكار التي قدمتها تلك الثورة.

اتسمت المقالات التي نظّرت لقصيدة النثر بالعنف، خصوصاً في تجربة أنسي الحاج النقدية في مقدمة «لن»، التي وإن تأثرت مع مقالة أدونيس حول قصيدة النثر التي سبقتها بتسعة شهور (١٩٦٠) سوزان برنار، فإن الهجوم ضدها كان أكثر عنفاً، لأن أنسي الحاج كان في مقدمته التي عرضنا لنقاطها هجومياً في تعامله مع المقدس اللغوي، وحاداً في رفضه للتراث الشعري.

ولعل أهم ردود الفعل على هذا النوع الشعري تركزت على تهمة تقليد الأجنبي، أو التأثر بالتجربة الأجنبية، خصوصاً أن التسمية ترجمة لتسمية كتاب سوزان برنار «Poème en Prose»، التي ترجمها منذر العياشي مثلاً «الشعر النثري» بدلاً من «قصيدة النثر»، في ترجمته لكتاب «مفهوم الأدب» لتودوروف.

ويرد أدونيس على هذه التهمة ، مؤكداً أن تعبير قصيدة النثر «كان نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية الأوروبية»(1) ، لكنه يفرّق بين «قصيدة النثر» في اللغة العربية و«قصيدة النثر» في اللغة الفرنسية أو غيرها بالقول : «يجمع بينهما الإسم الواحد ، أو «النوع» الأدبي الواحد . لكن ، ما أعظم الفروقات الشعرية بينهما ، وما أكثر التباينات الفنية وأعمقها ! إنهما تفترقان بخواص ومزايا يفرضهما ، بدئياً ، فرق اللغة ، والعمل اللغوي»(2) .

إن تهمة التقليد يجب أن تثبت بالنص ، فإذا كانت بعض النصوص نقلت عن مصادر أجنبية وقد أثبتها النقاد المعارضون ، فإن ثمة فرقاً بين النقل ، أو السرقة وبين التأثر . فأدونيس يرد التهمة بالقول : «ولئن صح «منطق» القائلين بأن «قصيدة النثر» العربية انتحال أو «سرقة» ، فلن يكون عند العرب ، اليوم ، في مختلف المجالات ، إلاّ «المسروق» أو «المنتحل»)(3) .

وفي عودة إلى التراث الشعري وإنجازات التحديث التي تمت في الشعر العربي قبل قصيدة النثر ، نلاحظ أن العديد من النقاد تكلموا على تأثر جبران بوليم بليك والريحاني بوولن وتمان وتأثر الشعراء المهجريين في أميركا بالآداب الأنكلوسكسونية ، وجماعة «الديوان» و«العصبة الأندلسية» و«الرابطة القلمية» و«جماعة أبولو» كلهم كان لهم تأثر بالشعر الأجنبي ، جماعات وفرادى ، وصولاً إلى الملائكة والسياب اللذين كانا على اتصال وثيق بالشعر الأجنبي وخصوصاً الإنكليزي منه ، إذ كان إليوت في رأس قائمة المؤثّرين على شعرنا الحديث من خلال السياب بشكل خاص ، وسواه من شعراء الحداثة . وكان إليوت محرّضاً بالغ الأهمية للتجديد والمجدّدين عند المعاصرين من شعرائنا «من خلال مقالاته عن التراث وموسيقى الشعر ووظيفته ، بالإضافة إلى قصائده المشهورة كـ«الرجال الجوف» و«الأرض الخراب»(4) .

وكانت قصيدة النثر «الحلقة الأخيرة من سلسلة حلقات التأثر بالآداب الأجنبية»(5) حتى أن البعض اعتبر تجربة «شعر» نفسها نقلاً لتجربة مجلة «شعر» التي أنشأها عزرا باوند في أميركا العام ١٩١٢ .

وإذا كانت مجلة «شعر» اهتمت بتكثيف الترجمات الشعرية على صفحاتها ، فإن

مجلتي «الآداب» والثقافة الوطنية» ترجمتا أيضاً الكثير من الثقافة الأجنبية . ويرى عباس بيضون أن الشعر اللبناني «أكثر شعر عربي يملك استلهامات أجنبية»(٦) ، وهو يتابع توكيده أن جهل اللغة الأجنبية لا ينفي استلهامها وأنه «لا يوجد شعراء في العالم ليس لديهم استلهامات أجنبية عموماً . فالشاعر الألماني ترى كل استلهاماته من الأصل الفرنسي ، وهناك شعراء فرنسيون استلهاماتهم ألمانية . وكذلك الشعر اليوناني والإسباني»(٧) .

ولجبرا إبراهيم جبرا رأي في ذلك من خلال كلامه على «القصيدة الجديدة» إذ يرى في «ما جرى لها في العقود الأخيرة ، وما جرى للقصيدة في آداب الغرب منذ أوائل القرن العشرين ، توازياً لافتاً للنظر ، يؤكد مرة أخرى أن تواصل الحضارات الحية أمر حتمي ، وكذلك تبادل التأثير في مضامين الفنون وأشكالها معاً ، منذ ملحمة كلكامش ، وصعوداً زمنياً إلى ملاحم الإغريق ، ومعلقات الجاهلية ، وروائع الأمويين والعباسيين والأندلسيين ، وما أخذه عنها الإبداع الأوروبي في القرون الوسطى وعصر النهضة والقرون اللاحقة ، حتى عصرنا الراهن ، وما أشكال الشعر ، فيما يبدو من ذلك كله ، إلا خاضعة لهذا القانون الإنساني الذي صنعه التاريخ»(٨) .

ولّما كانت تهمة النقل عن التجربة الأجنبية واسعة ، فإن الردة نحو التراث الأسطوري الشرقي والصوفي كانت هي الأخرى من المؤثرات التي ربما تعتبر تبرئة لقصيدة النثر من مرجعيتها الغربية . وكان شعراء قصيدة النثر في «شعر» يقفون على مسافات متباينة بين حدّي التجربة الأجنبية والتراث ، في مواجهة التهم التي كانت تخف على واحد من تجمع «شعر» وتقسو على آخر أو تطال الجميع «بالجملة» . ويتطلع أدونيس اليوم إلى التهم فيقول : «كان الهجوم علينا من الشراسة والحقد ، بحيث خيّل لكثيرين من القراء أن مجلة «شعر» وشعراءها جيش استعماري»(٩) .

وكانت مسألة اللغة العربية من الأسباب الأساسية التي فجّرت بالتالي الموقف وأوقفت المجلة عند «جدارها» . ولا شك في أن كل موقف من المواقف كان يرتكز إلى رؤية سياسية وإيديولوجية ، فالسياسة والإيديولوجيا التي كانت وراء كل التهم ، «الأفكار القومية التي تتمحور حول قضية فلسطين خصوصاً ، والأفكار النقدية ، بعامة ، الاشتراكية

والشيوعية ، بخاصة»[١٠] ، كان النقيض فيها سبباً أساسياً من أسباب تفجير المجلة من الداخل . ولم يكن التوجه «الراديكالي» ، الذي حملته مجلة «شعر» في هدم القصيدة العربية إلى الحد الذي ارتأته ، ليوصف ، بكل بساطة ، فكرياً وسياسياً ، «بالليبرالية» و«المثالية» اللتين كان ينعت بهما تجمع «شعر» ،فالذي يكون راديكالياً في الأدب يمكن أن يكون كذلك في الفكر أو السياسة لكن الصحيح أن التباين كان من أشد علامات التجمع ، فحتى عندما كان يبرز موقف موحد ، يصدر باسم المجلة ، لم يكن ليعبّر عن رأي أكثر من واحد . وفي هذا المجال يقول أدونيس معترفاً : «كثيراً ما نشرنا في مجلة «شعر» نصوصاً اختلفنا عليها : لكن كنا نتبنّاها معاً ، إما اعتماداً على رأيه (يوسف الخال) وحده ، أو اعتماداً على رأيي وحدي»[١١] .

وفي صورة من صور الخلاف يقول شوقي أبي شقرا : «أبرز تناقضات مجلة «شعر» ، وجود أدونيس ، أدونيس كان حذراً مع يوسف الخال وكان رفيقه الخاص (. . .) وكان هناك نوع من المنافسة الطبيعية ، فهذا يعني أننا اختلفنا في النظرة إلى الشعر مع أدونيس ، وبدأت المعركة خفية وكنت أنا الرابح»[١٢] .

وإذا كان شوقي أبي شقرا يعتقد أن أنسي الحاج كان «صديقه الشعري في تلك المرحلة» ، فإن أنسي نفسه يقول عن أبي شقرا : «تفصلني عن شعره هوة سحيقة ، ونحن من طبيعتين متباعدتين كثيراً»[١٣] . أما عن أدونيس فيقول أنسي الحاج «له عالمه ولي عالمي . هذا طبيعي . نحن مختلفان جداً رغم تقاربنا في أمور عديدة»[١٤] .

والخلافات أو الإختلافات هنا ليست سطحية ، إنما هي جوهرية ، ليست اختلافاً بالنص ، أو بالأسلوب ، وهذا أمر طبيعي ، إنما كان خلافاً في نظرية قصيدة النثر رغم التلاقي بين أدونيس وأنسي الحاج مثلاً في عدة نقاط من مقالة الأول عن «قصيدة النثر» ومقدمة الثاني في «لن» .

وكما ذكرنا خلال الفصول السابقة ، فإن كل عناصر القصيدة كانت مجال خلاف ، ما يتعلق منه باللغة الدارجة والفصحى أو الإعراب والنحو أو حتى الشكل .

ولما كان أنسي الحاج مثلاً ضد قصيدة الوزن ، وقد أعلن موقفه هذا في أكثر من مناسبة ، فإن أدونيس يصر على القول : «أبداً ، لم تكن مجلة «شعر» ضد الوزن ، من

حيث هو وزن . هذا ما قلته مراراً وأكرره . كانت المجلة ضد تحويل الوزن إلى قالب»[١٥] ، ويستشهد على ذلك ، في معرض رده على مَن كانوا يقولون «إن الوزن بحد ذاته «قديم» وكل شعر موزون لا بد ، إذن ، من أن يكون «قديماً» ــ «تقليدياً» ــ وهو هنا كأنما يرد على تعميمه : «لم تكن مجلة «شعر» ضد الوزن» ـ يستشهد بمؤسِّسي الحداثة الشعرية الغربية «إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد ، ذو قيمة ، رفض الوزن أو أنكره ، بل إن بين مؤسسي الحداثة الغربية من رفض الكتابة الشعرية إلا وزناً ، مثل مالارميه . وأهم ما كتبه بودلير ، كان موزوناً «أزهار الشر» ونصف شعر رامبو موزون . وتلك هي الحال بالنسبة إلى جول لافورغ الذي يصفه إليوت بأنه المجدد الأكبر ، تقنياً ، بعد بودلير»[١٦] .

وكثيرون ذهبوا من البيت إلى قصيدة النثر مثل : الوار ، ميشو ، شار ، وريفردي أيضاً .

فالشعر في القصيدة الحديثة أو الجديدة ليس في وزنه أو في نثره ، وإنما في شعريته ، وعلاقاته الداخلية .

وبالاحتكام إلى التجربة الفرنسية التي كان لسورياليتها أثر كبير في قصيدة النثر هناك ــ وعندنا أيضاً ــ فإن الغنائية والموسيقية ، لم تهزم إذ يتحدث ر .م . ألبيريس في كتابه «الاتجاهات الأدبية الحديثة» عن عودتها في معرض حديثه عن فترة الحرب الكبرى الثانية واحتلال ألمانيا لفرنسا بين ١٩٤٠ و١٩٤٤ ، الزمن «الذي انتصرت فيه القصيدة المعتمدة على الغناء ، على السهولة بتوترها وبطولتها ، والذي راحت القصيدة الفظة تسعى فيه بفظاظة إلى أن تكون مفهومة»[١٧] ، ويتابع ألبيريس مستعيناً بقول لوك استانغ «إن شعر «البلياد الجديدة» ، التابع للسوريالية بما يعطيه من أهمية للصور ولتجديد شبابها المستمر ، بله لمجانيتها ، تعارضه عودة إلى الموضوع ، اهتمام بالشكل ، عروض شبه كلاسيكي في نظم الأبيات التي عادت كما كانت أبياتاً حقيقية أي موازين للغة ، وإن كانت حرة ، يقيناً ، لا تزال الموسيقية تتمتع باعتبار كبير . وسوف ينتهي بها الأمر إلى استعادة حقوقها المهملة»[١٨] .

وفي هذا المجال يصف بول شاوول حال الشعر في فرنسا بالقول : «إن مفهوم التجاوز أو التغيير في الأساليب الشعرية بات ، في غياب المدارس الجذرية أو التيارات الأساسية تنويعاً على القديم ، أو تركيزاً ، على بعض التفاصيل المغايرة وإبرازها وإحداث الجلبة والضجيج حولها»[١٩] .

ويتابع بول شاوول في وصف الاتجاهات الجديدة في فرنسا بالقول أيضاً : «إذا كان الفرنسيون قد شعروا ، بهذه الأزمة ، وفي العمق ، فقد حاولوا «الاستغاثة» بمناخات أخرى تخرجهم من «دوامتهم» ، وكما اتجه رامبو ، إلى الروح الشرقية ـ الصوفية ، في محاولة كسر التذهين الذي أصاب الرومنطيقية في ملامحها الأخيرة ، وكما هرب السرياليون إلى الغرائبية الشرقية في ردهم على التذهين الشعري الذي وصل مع فاليري إلى قمته ، فقد لجأ بعض الجدد ، في محاولة اختراق القشرة التي تمت حول جسد القصيدة الفرنسية ، إلى أميركا ، وإلى بعض الشعراء الأميركيين كأزرا باوند»[٢٠] .

نفهم مما تقدم أن الواقع يمكن أن يتحرك غير ما تشتهيه النظريات ، فما هو مقبول في زمن قد يكون مرفوضاً في زمن آخر ، ربما لأن الزمن الآخر يكون أكثر سوءاً من الأول ، أو لأن المادة المرفوضة أو المعترض عليها تحمل أسباب ذلك ، يكتشف سلبياتها جيل جديد أو حتى مبتدعها نفسه . ومن هنا تكون أهمية المراجعة .

وهكذا فإن قصيدة النثر التي كانت تشكّل ثورة أو قفزة نوعية أو تطوراً بارزاً في زمن ما ، قد ينقضّ عليها روادها أنفسهم ، في زمن آخر ، أو ينقضّ الرواد على بعضهم ، أو يختلفون مع الورثة .

وهذا أدونيس واضع المصطلح بالعربية يقول عن تجربته العام ١٩٨٣ : «كشف لي التجريب أن كتابة الشعر نثراً ، مغايرة كلياً لكتابته وزناً ، وأن الكتابة بالنثر لا تقوم إبداعياً وفنياً ، بمجرد الرغبة والممارسة . ربما يكمن هنا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية ، شعراً بالنثر ، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية»[٢١] . فالنص العربي له معياريته التي لا يمكن لهذه التجارب الحديثة أن تقدمها إلا إذا استمدتها من الخصوصية اللغوية ذاتها ، وهذا يتطلب موهبة شعرية عالية وثقافة فنية ومعرفة بالتراث «لكي يقدّر (الشاعر) أن ينشيء كتابة شعرية بالنثر يمكن أن تستضيء بتجارب الآخر ، لكن دون أن تنهج على منواله ، ودون أن تتبنى معاييره . دون هذه المقتضيات تظل الكتابة الشعرية بالنثر إنشاءً تعسفياً»[٢٢] . ويتابع أدونيس تحديد موقفه الاحتجاجي على أصحاب هذا الإنشاء وعلى تجربته في كتابة قصيدة النثر بالقول : «ربما كان ذلك في أساس ما دفعني إلى أن أطوّر نظرتي لكتابة الشعر ، نثراً . فقد توقفت عن

هذه الكتابة (باستثناء المزامير في «أغاني مهيار الدمشقي» ، ولا أعدها «قصائد») ، حتى سنة ١٩٦٥ . ورأيت أن علينا أن نعيد النظر في ما قلناه ومارسناه ، مما يتصل بما سميناه : «قصيدة النثر»[٢٣] .

وقبل هذا الكلام كان أدونيس كان قد شنّ هجوماً على دعاة التجديد ، عندما قال : «نستطيع أن نعدِّد مآخذ كثيرة على النتاج الشعري الجديد . إن فيه تضخماً ، يرافقه ضجيج فارغ . وفيه انسحار بالطرافة لذاتها ، وبحث عنها بمختلف الوسائل . وفيه ، إلى ذلك ، زيف كثيراً بأشكال مختلفة»[٢٤] . وتابع أدونيس مميزاً «بين التجديد الحقيقي والزيف الذي ينتشر باسم التجديد ، خصوصاً أن الكثير من هذا المزعوم تجديداً يخلو من أية طاقة خلاقة ــ وتعوزه حتى معرفة أبسط أدوات الشاعر : الكلمة والإيقاع»[٢٥] .

ودائماً كان أدونيس يلمح إلى وجود لا جدية لدى البعض في تنفيذ مشروع الحداثة الشعرية ، ووجود أغراض بعيدة عن الصفاء الشعري . أما جبرا إبراهيم جبرا ، ففي مراجعته نسف تاريخاً من التجربة الشعرية الحديثة حين قال : «بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعري تحقق الكثير لكنه في تحققه انفلت . كان للشعر العربي نوع من القدسية ، الآن فقدَ الشعر العربي هذه القدسية . لقد حضّرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة ممكناً ، ولكن يخيّل لي أحياناً أننا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهّدنا لهذا النوع من الشعر»[٢٦] .

وإذا وصل أدونيس وجبرا إلى نسف تاريخ من كتابة قصيدة النثر لديهما ، فإن كتابتيهما الشعرية لم تقتصر على هذا النوع ، ويبقى ما يعتمدان عليه من رصيد في شخصيتيهما الريادية ، لكن ماذا يفعل أنسي الحاج ، مثلاً ، إذا هو فعل ذلك أيضاً؟ ماذا يتبقى له إذا نسف قصيدة النثر وكل نتاجه الشعري يعتمدها ، لذا فمن البديهي أن يكون كلامه مختلفاً عن ذلك ، أي مدافعاً عن منجزات قصيدة النثر التي وسمت شخصيته الشعرية ، وما حققته الحداثة الشعرية التي «بفضلها أصبح الشعر العربي أكثر إنسانية ، وجزءاً رئيسياً من خريطة الشعر في العالم ، ولم يعد أسير بيئته الصغيرة ، ولا أسير موضوعاته الصغيرة ، ولا أسير مفهومه الصغير لنفسه ودوره ولغته . إن المسافة هائلة ما بين الشعر العربي التقليدي والشعر العربي الحديث»[٢٧] .

وعندما يتحدث أنسي الحاج عن الشعر الحديث أو يدافع عنه ، فإنما يدافع عن قصيدة النثر بالذات ، لأن موقفه معروف من الوزن . وهو يدفع بشعراء قصيدة النثر من الجيل الجديد قائلاً : «بين الشعراء الذين جاؤوا بعد جيلي ، أحبُّ كتابات عديدين ، سواء من شعراء السبعينيات أو ممَّن جاؤوا بعدهم (. . .) بينهم من هم ، في نواح عديدة ، أفضل منا . أكثر جدية ، أعمق ، أوسع ثقافة ، بعضهم أساتذة كبار ، ويتميزون عن الرواد بوعي نقدي حاد ، كاشف»(٢٨) .

ومن خارج سرب قصيدة النثر تأتي شهادة عبد العزيز المقالح في عجز رواد هذه «القصيدة الأجد» إذ يقول : «في الوطن العربي الآن عشرات من شعراء اللاشكل ، أو بالأصل من شعراء القصيدة الأجد ، وهم على ما بينهم من اتفاق في التمرد وفي تأكيد تيار الحداثة الشعرية وفي التصدي للمقاييس السلفية ــ مختلفون في مستويات النجاح ، وفي القدرة على تمثل التجربة وإبداع النماذج الفنية القادرة على الإفصاح عن الأجد (. . .) إن الرواد باستثناء أدونيس قد عجزوا عن تقديم النص الشعري الحديث وظلت كتاباتهم تتحرك في نطاق ما كان يسمى بالنثرية أو النثيرة ، إلى أن ظهر الجيل التالي لهم فاجتاز الخط الفاصل بين النثر الشعري والنص الشعري»(٢٩) .

في هذا النص يبدو المقالح ضد رواد قصيدة النثر وليس ضد قصيدة النثر نفسها يفضح «عجزهم» لا عجزها . وهو ، ضمناً ، يعترف بوجود عشرات من شعراء قصيدة النثر في العالم العربي . إلا أن جبرا إبراهيم جبرا يكتب «بعد هذا الكفاح الطويل ، الذي ساهم فيه مئات الشعراء على امتداد الوطن العربي ، استقرت القصيدة الجديدة ، سمِّها ما شئت»(٣٠) .

ومن خارج السرب أيضاً ، أحد المؤسِّسين لمجلة «شعر» ، الخارج عليها ، شاهراً نقمته في أكثر من مناسبة ، يقول خليل حاوي : «إن كثيراً من النثر الرديء دخل مجال الشعر باسم قصيدة النثر أو الشعر الحر . . . ولم يكن قصيدة نثر بالمعنى الصحيح ، كما لم يكن شعراً حراً بالمعنى الصحيح ، إنما كان نثراً رديئاً»(٣١) .

لكن موضوع الرداءة في ما ينشر من قصائد نثر ، يجمع عليه كثيرون . وحتى أنسي الحاج ، فهو ينبه إلى «الراداءات والزعبرات» بقوله : «النقد مسؤول أكثر من الصفحات

الأدبية في الصحف السياسية عن الضياع والفوضى ، وعن إلصاق الرداءات والزعبرات بالشعر والحداثة . الصفحات الأدبية مسؤولة بحضورها ولكن النقد مسؤول بغيابه»[٣٢] .

فالفوضى في كتابة قصائد النثر كثيرة ربما بسبب طبيعتها النثرية التي يستغل البعض عدم حاجتها إلى معرفة الوزن ومشكلاته ، فنقرأ في المطبوعات الصحفية والكتبية ما يكفي لصرخة محمود درويش «أوقفوا هذا الشعر» . ويستغل معارضو قصيدة النثر هذه الفوضى ليرفعوا أصواتهم ضدها ، فيضع أدونيس الأمور في نصابها بالقول : «صحيح أن في العالم العربي ، اليوم ، فوضى كتابية ، غير أن هذه الفوضى لا تنحصر في «قصيدة النثر» وإنما تشتمل كذلك قصيدة الوزن ، وصحيح أن هناك جهلاً بجمالية اللغة الشعرية العربية ، وبتاريخ هذه الجمالية»[٣٣] .

ويرى أدونيس أن حركة الشعر في العالم لا تخلو هي الأخرى من مثل تلك الفوضى[٣٤] .

وأخيراً لا بد لنا وأن نردد مع ماكس جاكوب : «لتكون شاعراً حديثاً ، يجب أن تكون شاعراً كبيراً جداً»[٣٥] .

هوامش الخاتمة

(١) أدونيس : مجلة مواقف ، العدد ٣٦ ، شتاء ١٩٨٠ ، ص ١٣٨ .
(٢) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٦٩ .
(٣) م .ن . ص ١٧٠ .
(٤) العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، ص ١٣٤ .
(٥) جابر ، يوسف حامد : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، ص ٤٤ .
(٦) بيضون ، عباس : مجلة «الناقد» ، العدد ٤٤ ، ١٩٩٢ ، ص ٥١ .
(٧) م .ن . ص .ن .
(٨) جبرا ، جبرا إبراهيم : المجموعات الشعرية الكاملة ، ص ١٠ (المقدمة) .
(٩) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٤٥ .
(١٠) م .ن . ص ١٤٤ .
(١١) م .ن . ص ١٠٩ .
(١٢) أبي شقرا ، شوقي : مجلة «الناقد» العدد ٤٤ ، ١٩٩٢ ، ص ٤٧ .
(١٣) الحاج ، أنسي : المرجع السابق ، ص ٤٤ .
(١٤) الحاج ، أنسي : م .ن . ص ٤٣ .
(١٥) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٧٣ .
(١٦) م .ن . ص ١٦٥ .
(١٧) ألبيريس ، ر .م . : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص ١٦٤ .
(١٨) م .ن . ص ١٦٥ .
(١٩) شاوول ، بول : كتاب الشعر الفرنسي الحديث ، ص ٣٥ .
(٢٠) م .ن . ص .ن .
(٢١) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٦ (المقدمة) .
(٢٢) م .ن . ص .ن .
(٢٣) م .ن . ص .ن .
(٢٤) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٤١ .

(٢٥) م .ن . ص .ن .

(٢٦) جبرا ، جبرا إبراهيم : «قضايا الشعر الحديث» لجهاد فاضل (مقابلة) ، ص ٢٧ .

(٢٧) الحاج ، أنسي : مجلة الناقد ، ٤٤/ ١٩٩٢ ، ص ٤٥ .

(٢٨) م .ن . ص .ن .

(٢٩) د . المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ، ص ١٢٩ .

(٣٠) جبرا ، جبرا إبراهيم : المجموعات الشعرية الكاملة ، ص ١٠ .

(٣١) حاوي ، خليل : عن «البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة» لنبيل أيوب ، مجلة «الفكر العربي» ، ١٤/ ١٩٨٠ ، ص ٩٠ .

(٣٢) الحاج ، أنسي : مجلة «الناقد» ، ٤٤/ ١٩٩٢ ، ص ٤٥ .

(٣٣) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص ١٧٢ .

(٣٤) م .ن . ص ١٧٣ .

(١٣٥) Bernard Suzanne: Poème en Prose, P. 465.

المصادر والمراجع

١ ـ ابن منظور : لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، ط ١ ، ١٣٠٠ هـ .

٢ ـ أبي شقرا ، شوقي : لا تأخذ فتى الهيكل ، دار الجديد ، ط ١ ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ـ أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

٤ ـ أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .

٥ ـ إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت (لا طبعة ، لا تاريخ) .

٦ ـ إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ــ دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣ .

٧ ـ أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

٨ ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .

٩ ـ أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

١٠ ـ أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٨ .

١١ ـ أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ .

١٢ ـ أدونيس : المجموعة الكاملة (جزءان) ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ .

١٣ ـ ألبيريس ، ر.م : الاتجاهات الأدبية الحديثة (سلسلة «زدني علماً» ، منشورات عويدات ، بيروت ــ باريس ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط٢ ، ١٩٨٣ .

١٤ ـ أيوب ، نبيل : البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ، نظريات جمالية ونقدية ، نصوص حديثة ، منشورات المكتبة البوليسية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

١٥ ـ باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب وأدباء الامارات ، دبي ، ط١ ، ١٩٩١ .

١٦ ـ بارت ، رولان : الدرجة صفر من الكتابة ، دار الطليعة ، بيروت ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ترجمة محمد براده ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

١٧ ـ Bernard, Suzanne: Poème en Prose de Beaudlaire jusqu'a nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959, Edition 1988.

١٨ ـ بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

١٩ ـ بنيس ، محمد : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٨ .

٢٠ ـ تودوروف ، تزيفتان : مفهوم الأدب ، ترجمة د .منذر عياشي ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، السعودية ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٢١ ـ جبرا ، جبرا إبراهيم : المجموعات الشعرية الكاملة ، دار رياض الريس ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٢٢ ـ جابر ، يوسف حامد : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١ .

٢٣ ـ الجربي ، محمد رمضان : ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس الغرب ، ط١ ، ١٩٨٤ .

٢٤ ـ حسين ، طه : المجموعة الكاملة (الأدب والنقد ٢) ، م٦ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

٢٥ ـ حسين ، طه : من أدبنا المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩ .

٢٦ ـ الحاج ، أنسي : «لن» ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ .

٢٧ ـ الحاج ، أنسي : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة ، دار الجديد ، ط ٢ ، بيروت ١٩٩٤ .

٢٨ ـ الخال ، يوسف : ديوان الشعر الأميركي ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٨ .

٢٩ ـ الخالدي ، روحي : تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو ، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين ، مصر ، ط٢ ، ١٩١٢ ، دمشق ، ط٤ ، ١٩٨٥ .

٣٠ ـ الخطيب ، حكمت صباغ : أمين الريحاني رحالة العرب ، دار الحكمة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٠ .

٣١ ـ الخوري ، الياس : دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ .

٣٢ ـ خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار المشرق ، بيروت ، ترجمة أصدقاء المؤلف ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٣٣ ـ داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ .

٣٤ ـ زراقط ، عبد المجيد : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، دار الحرف العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ .

٣٥ ـ السعيد ، خالدة : البحث عن الجذور : دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

٣٦ ـ السعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

٣٧ ـ شاوول ، بول : كتاب الشعر الفرنسي الحديث (١٩٠٠ ـ ١٩٨٥) ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ .

٣٨ ـ شاوول ، بول : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لأنسي الحاج ، أطروحة جامعية (كلية التربية من الجامعة اللبنانية) ، أيلول ١٩٧٣ .

٣٩ ـ شاوول ، بول : الهواء الشاعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٠ .

٤٠ ـ شاوول ، بول : أوراق الغائب ، دار الجديد ، بيروت ، ١٩٩٢ .

٤١ ـ شكري ، غالي : شعرنا الحديث . . إلى أين؟ دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

٤٢ ـ شريم ، جوزيف : دليل الدراسات الأسلوبية ، مجد ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ .

٤٣ ـ الشوا ، عبد الدايم : في الأدب المقارن ـــ دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنكليزي ، دار الحداثة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

٤٤ ـ عباس ، إحسان : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة) ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٨١ .

٤٥ ـ عباس ، إحسان : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٧٨ .

٤٦ ـ عبود ، مارون : جدد وقدماء ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٣ .

٤٧ ـ عز الدين ، حسن البنا : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ، دار المناهل ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

٤٨ ـ عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ـــ وجهات نظر غربية وعربية ، دار مارون عبود ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٤٩ ـ عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، دار التنوير ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ .

٥٠ ـ العظمة ، نذير : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية ، النادي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

٥١ ـ عوض ، ريتا : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ .

٥٢ ـ العيد ، يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٥٣ ـ العيد ، يمنى : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٣ .

٥٤ ـ عياد ، شكري محمد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة «عالم المعرفة» ، عدد ١٧٧ ، أيلول ١٩٩٣ ، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة ــ الكويت .

٥٥ ـ فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ .

٥٦ ـ فضل ، صلاح : علم الأسلوب ، مبادئه واجراءاته ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

٥٧ ـ فيصل ، شكري : أبو العتاهية ـ أشعاره وأخباره ، مطبعة جمعية دمشق ، ١٩٦٥ .

٥٨ ـ قطب ، سيد : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٠ .

٥٩ ـ كراتشوفسكي ، إ . ج . : علم البديع والبلاغة عند العرب ، ترجمة محمد الحجيري ، دار الكلمة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ .

٦٠ ـ مصطفى ، قيصر : الشعر العاملي الحديث في جنوب لبنان (١٩٠٠ ــ ١٩٧٨) ، دار الأندلس ، ط ١ ، ١٩٨١ .

٦١ ـ المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة الجديدة ، دار الحداثة ، بيروت ، دار الكلمة ، صنعاء ، ١٩٨١ .

٦٢ ـ المقالح ، عبد العزيز : ثرثرات في شتاء الأدب العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ .

٦٣ ـ المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة الجديدة ، دار الحداثة ــ دار الكلمة ، بيروت ــ صنعاء ، ط ١ ، ١٩٨١ .

٦٤ ـ المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ــ مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

٦٥ ـ الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨ .

٦٦ ـ ملحس ، ثريا : قضايا الشعر العربي القديم في نظر النقاد القدماء ، بيروت ، ١٩٧٨ .

٦٧ ـ مندور ، محمد : قضايا جديدة في أدبنا الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٨ .

٦٨ ـ موسى ، منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

٦٩ ـ نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٦٤ .

٧٠ ـ هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن : دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ .

٧١ ـ ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، «عالم المعرفة» ، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت) العدد ١١٠ ، شباط ١٩٨٧ .

٧٢ ـ ويليك ، رينيه ـ وارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، إصدار المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، ١٩٧٢ .

٧٣ ـ يموت ، غازي : الفن الأدبي ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٧٤ ـ يونس ، علي : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

٧٥ ـ كتاب سوفيات : بحوث سوفياتية في الأدب العربي ، ترجمة خيري الضامن ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٧٨ .

٧٦ ـ مجموعة مؤلفين : الأدب العربي ، تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

ـــ مجلدات مجلة «شعر» .

ـــ مجلات أدبية وثقافية ودورية متفرقة .

تراجم الأعلام

أبي شقرا ، شوقي :

شاعر لبناني ، ولد سنة ١٩٣٥ ، انضم الى مجلة شعر بعد تأسيسها ثم أصبح سكرتيراً لها حتى توقفها العام ١٩٧٠ ، كتب قصيدة الوزن ، ثم انتقل إلى كتابة قصيدة النثر ولما يزل . هو حالياً المسؤول الثقافي في جريدة النهار .

له : أكياس الفقراء (١٩٥٩) ، خطوات الملك (١٩٦٠) ، ماء إلى حصان العائلة (١٩٦٢) ، سنجاب يقع من البرج (١٩٧١) ، يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً (١٩٧٩) ، حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة (١٩٨٣) ، لا تأخذ تاج فتى الهيكل (١٩٩٢) ، صلاة الاشتياق على سرير الوحدة (١٩٩٥) .

أدونيس :

شاعر وناقد ومفكر ، اسمه الحقيقي علي أحمد اسبر ، كتب باسم علي أحمد سعيد إلى اسم أدونيس الذي غلب عليه . انتقل من سوريا إلى لبنان نهائياً العام ١٩٥٦ ، حيث «استعاد» جنسيته اللبنانية ، شارك في تأسيس مجلة «شعر» منذ انطلاقتها العام ١٩٥٧ واستمر فيها حتى العام ١٩٦٣ . أسَّس العام ١٩٦٨ مجلة «مواقف» .

هو الذي أطلق تسمية «قصيدة النثر» بالعربية ، وأسَّس للتنظير لها في مجلة «شعر» .

مؤلفاته النقدية : مقدمة للشعر العربي (١٩٧١) ، زمن الشعر (١٩٧٢) ، الثابت والمتحول (ثلاثة أجزاء) : الأصول (١٩٧٤) وتأصيل الأصول (١٩٧٧) وصدمة الحداثة

(١٩٧٨) ، فاتحة لنهايات القرن (١٩٨٠) ، سياسة الشعر (١٩٨٥) ، الشعرية العربية (١٩٨٥) ، كلام البدايات (١٩٨٩) ، الصوفية والسوريالية (١٩٩٢) ، النص القرآني وآفاق الكتابة (١٩٩٣) ، ها أنت أيها الوقت (١٩٩٣) .

مجموعاته الشعرية : قصائد أولى (١٩٥٧ ، أوراق في الريح (١٩٥٨) ، أغاني مهيار الدمشقي (١٩٦١) ، كتاب التحولات والهجرة من أقاليم النهار والليل (١٩٦٥) ، المسرح والمرايا (١٩٦٨) ، هذا هو اسمي (١٩٧١) ، مفرد بصيغة الجمع (١٩٧٥) ، المطابقات والأوائل (١٩٨٠) ، كتاب الحصار (١٩٨٥) ، شهوة تتقدم في خرائط المادة (١٩٨٧) ، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة (١٩٨٨) .

أعد مختارات من أشعار السياب والخال وشوقي والرصافي ومختارات من الكواكبي ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا والزهاوي بالتعاون مع د .خالدة سعيد ، وترجم الأعمال المسرحية لجورج شحادة ، ومسرحية فيدر لراسين والشقيقتان العدوان لراسين أيضاً (١٩٧٥) ، الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس وإيف بونوا .

تودوروف ، تزفتان (Tzvetan Todorov) :

باحث في مركز البحث العلمي في فرنسا ، من أصل روسي ، ولد في صوفيا ببلغاريا ، يقيم في باريس ويحمل الجنسية الفرنسية . من أبرز النقاد الذين أحدثوا تحولاً في الفكر النقدي . نقل إلى الفرنسية نصوص الشكليين الروس ، بحث في بنية القول الأدبي ، والشعرية ، والقوانين العامة لولادة العمل الأدبي ، وطبق التحليل البنيوي ، يدير مع جيرار جينات مجلة «الشعرية» (Poétique) .

من كتبه : نظرية الأدب (١٩٦٥) ، الأدب والمعنى (١٩٦٧) ، مدخل إلى الأدب الغرائبي (١٩٧٠) ، شعرية النثر (١٩٧١) ، نظرية الرمز (١٩٧٧) ، أجناس الخطاب (١٩٧٨) ، الرمزية والتأويل (١٩٧٨) ، نقد النقد (١٩٨٤) ، مفهوم الأدب (١٩٨٧) .

جبرا ، إبراهيم جبرا :

ولد في بيت لحم بفلسطين العام ١٩٢٠ ، درس في الكلية العربية بالقدس ، وجامعة

أكستر في إنكلترا ، وجامعة هارفرد بالولايات المتحدة الأميركية . رأس نادي الفنون بالقدس (١٩٤٤ـ١٩٤٨) ، ساهم مع الفنان جواد سليم في تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث» (١٩٥١) ، قام بجولة محاضرات في المملكة المتحدة وجامعاتها (١٩٦٨) . تقلّب في مناصب مختلفة في الوظائف الرسمية بالعراق كان آخرها تعيينه خبيراً في وزارة الثقافة والاعلام ، حتى تقاعده في أيلول ١٩٨٤ . انتدب أستاذاً زائراً للأدب العربي المعاصر في جامعة كاليفورنيا وبيركلي لعام ١٩٧٦ . كان رئيس تحرير مجلة «فنون عربية» بين ١٩٨٠ و١٩٨٢ . حاز عدة جوائز عربية وعالمية للثقافة ، وساهم بالكتابة في مجلة «شعر» ، نشر قصائد نثرية قبل أدونيس وأنسي الحاج .

أصدر جبرا ما يقارب الستين كتاباً منها في الشعر : تموز في المدينة ١٩٥٩ ، المدار المغلق (١٩٦٤) ، لوعة الشمس (١٩٧٩) ، سبع قصائد (١٩٨٩) .

ومن رواياته : الصدى والغدير (١٩٤٦) ، صراخ في ليل طويل (١٩٥٥) ، البحث عن وليد مسعود (١٩٧٨) ، يوميات سراب عفان (١٩٩٢) ، له عدد كبير من كتب النقد والترجمات . وهو في كتاباته كان مجدداً ومنفتحاً .

الحاج ، أنسي :

شاعر لبناني ، من مواليد قيتولة (قضاء جزين) ، الجنوب (١٩٣٧) ، حصل دراسته في الليسه الفرنسية ثم في مدرسة الحكمة ببيروت . احترف الصحافة منذ العام ١٩٥٦ ، فعمل في جريدة «الحياة» ، ثم انتقل في العام نفسه إلى جريدة «النهار» ولما يزل فيها ، إذ أسّس القسم الثقافي بداية ، ثم الملحق الأسبوعي (١٩٦٤ ــ ١٩٧٤) ، وهو حالياً رئيس تحريرها .

ساهم العام ١٩٥٨ في مجلة «شعر» فكان في هيئة تحريرها ثم سكرتيراً لها العام ١٩٦٤ ، واستمر فيها حتى توقفت العام ١٩٧٠ .

له : لن (١٩٦٠) ، الرأس المقطوع (١٩٦٣) ، ماضي الأيام الآتية (١٩٦٥) ، ماذا صنعت بالذهب ماذا أفعل بالوردة (١٩٧٠) ، كلمات كلمات كلمات (نثر ، ٣ أجزاء) ، خواتم (١٩٩١) والوليمة (١٩٩٤) .

الخال ، يوسف

شاعر وناقد وصحافي لبناني ، ولد في سوريا العام ١٩١٧ ، ونشأ في طرابلس لبنان ، عمل في الأمم المتحدة ، ومارس التدريس . أسَّس مجلة «شعر» (١٩٥٧ ــ ١٩٦٤) ودعا الى التجديد والحداثة في الشعر ، كتب الشعر الموزون وقصيدة النثر ، توفي العام ١٩٨٧ .

له : الحرية (١٩٥٤) ، البئر المهجورة (١٩٥٨) ، قصائد في الأربعين (١٩٦٠) ، المجموعة الشعرية الكاملة (١٩٧٩) ، رسائل إلى دون كيشوت ، الحداثة في الشعر (١٩٧٨) ومسرحية «هيروديا» (١٩٥٤) ، الولادة الثانية (١٩٨١) .

صايغ ، توفيق :

ولد في خربا من أعمال حوران ، جنوب سوريا العام ١٩٢٢ ، انتقل مع عائلته إلى البصة شمال فلسطين العام ١٩٢٥ ، تلقى دروسه الابتدائية في طبريا (١٩٣١ ــ ١٩٣٧) ، درس في الجامعة الأميركية في بيروت ، وفي جامعتي هارفارد وأنديانا في أميركا وفي جامعتي أكسفورد وكامبردج في بريطانيا . عمل محاضرا في جامعات بريطانية وأميركية خلال الأعوام ١٩٥٤ ـ ١٩٧١ . تزوج من الفنانة الإنكليزية كاي التي تعتبر ملهمته في الشعر .

شارك في الكتابة بمجلة «شعر» ، وراسلها من الخارج . أشرف العام ١٩٦٢ على إصدار مجلة «حوار» التي استمرت حتى العام ١٩٦٧ . توفي في الولايات المتحدة الأميركية العام ١٩٧١ .

له : ثلاثون قصيدة (١٩٥٤) ، القصيدة ك (١٩٦٠) ، معلقة توفيق صايغ (١٩٦١) ، ومجموعة ترجمات ، منها خمسون قصيدة من الشعر الأميركي ١٩٦٢ .

عظمة ، نذير :

ولد في دمشق العام ١٩٣٠ . أنهى مراحل تعليمه في مدارسها وفي جامعتها مجازاً باللغة العربية (١٩٥٤) . تابع تخصصه العالي في الجامعة الأميركية ببيروت ، ثم الدكتوراه في الولايات المتحدة الأميركية (١٩٧٣) . بقي بعدها أستاذاً زائراً في جامعة

محمد الخامس بالرباط حتى العام ١٩٧٦ ، ثم عاد إلى الولايات المتحدة أستاذاً ذا كرسي للغة والأدب العربيين في جامعة بورتلاند . وهو حالياً أستاذ النقد والأدب المقارن في جامعة الملك سعود بالرياض .

من المساهمين في تأسيس مجلة شعر ومن هيئة تحريرها لسنوات سبقت سفره إلى الولايات المتحدة العام ١٩٦٣ .

مؤلفاته في الشعر : عتابا (١٩٥٢) ، جرحوا حتى القمر (١٩٥٥) ، اللحم والسنابل (١٩٥٧) ، غداً تقولين كان (١٩٨٣) ، أطفال في المنفى (١٩٦١) ، الخضر ومدينة الحجر (١٩٧٩) ، زمن الفرات يتآلف في القلب (١٩٨١) ، نواقيس تموز (١٩٨١) .

في النقد : عدي بن زيد العبادي (١٩٦٠) ، المعراج والرمز الصوفي (١٩٨٢) ، بدر شاكر السياب وأديث سيتويل (١٩٨٣) ، جبران والمؤثرات الأجنبية (١٩٨٧) ، الخالدون (١٩٨٣) .

في المسرح : ابن الأرض (١٩٥٢) ، طائر السمرمر (١٩٨١) ، سيزيف الأندلسي (١٩٨١) ، أوروك تبحث عن جلقامش (١٩٨٦) .

في الرواية : الشيخ ومغارة الدم .

الماغوط ، محمد :

مواليد السلمية في سوريا ١٩٣٤ ، بدأ حياته الأدبية في الخمسينيات ، وسبق رواد مجلة «شعر» في كتابة قصائد النثر ، كان جريئاً مجدداً في حركة الشعر العربي الحديث .

اهتم بكتابة المسرحية والسيناريوهات التلفزيونية والسينمائية وعمل في الصحافة بسوريا ولبنان والخليج .

له في الشعر : حزن في ضوء القمر (١٩٥٩) ، غرفة بملايين الجدران (١٩٦٤) ، الفرح ليس مهنتي (١٩٧٠) ، الآثار الكاملة (١٩٧٣) .

في المسرح : العصفور الأحدب (١٩٦٧) ، المهرج (١٩٧٤) ، المارسيليز العربي (١٩٧٥) .

الملائكة ، نازك :

مواليد بغداد ١٩٢٣ ، من والدين شاعرين ، تابعت دراستها في بغداد حتى حصلت على إجازة في اللغة العربية (١٩٢٤) ، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة الأميركية وحازت الماجستير في الأدب المقارن (١٩٥٦) .

لها في الشعر : عاشقة الليل (١٩٤٧) ، شظايا ورماد (١٩٤٩) ، قرارة الموجة (١٩٥٧) ، شجرة القمر (١٩٦٨) ، مأساة الحياة وأغنية للإنسان (١٩٧٠) ، المجموعة الكاملة (جزءان) (١٩٧١) ، يغيّر البحر ألوانه (١٩٧٧) ، للصلاة والثورة (١٩٧٧) .

في النثر : قضايا الشعر المعاصر (١٩٦٢) ، التجزيئية في المجتمع العربي (١٩٧٤) ومجموعة قصص ورواية (لم تنشرا بعد) .

الفهرس

هذا الكتاب

يبحث هذا الكتاب في الظروف التي أحاطت ولادة قصيدة النثر العربية، من تحولات حضارية وشعرية، ويركز على تجربة مجلة «شعر» التي شهدت الانعطاف الشعري الجديد، وانطلقت منها شعاعات التنظير الأولى في قصيدة النثر العربية، وخيضت ضد مشروعها معارك أدبية استمرت طوال فترة صدورها، وبعد توقفها.

يقدم الكتاب مروحة واسعة من النقاشات والآراء التي دارت حول قصيدة النثر، في الكتابات النقدية الأجنبية والعربية، ويتابع تحولات مفهوم الشعر تاريخياً، ومعنى شعرية قصيدة النثر والعناصر الفنية التي ترتكز عليها.

في منهجية البحث حيادية تبتعد عن عصبية الانحياز إلى أحد أطراف النقاش الدائر حول الأشكال الشعرية، من دون أن يعني ذلك وقوعاً في السذاجة، ولا خوفاً من مشاكل الانحياز.

الحيادية هنا أسلوب علمي في الاقناع والانفتاح على الأسئلة، أكثر منها إعطاء إجابات حاسمة. فالمقارنة بين الآراء والنظريات هي بحد ذاتها إضاءة وتلميح وإيحاء، تسمح للقارئ المشاركة في الوصول إلى استنتاجات وخلاصات

«المؤلف»

دار الفكر الجديد